

من احدى المزوايا

يحيى حقي



هذا الرجل

لو كان هذا الرجل حيا ومر بهذا الحشد الضخم من الناس لما تبينه واحد منهم ، ولا همس باسمه لرفيقه وهو يرى وجهه ، فلم يكن طلعة للميسون ، تحشما وتحرضا من فتنة الضيالة ، لا غاويا للعدسات المصوبة ، يبادلها الابتسام وإن لم يفتقر نغمة ، ملتصقا منها التريبت والإفراد والأشهار ، ولو تحدث لما غرله أحد من صوته ، تجنب أن يذاع ويصم به على الآذان ، القصد الذي يطيب له هو في الكلام ، العمل أجدي والتلقي نطقه ، كيف إذن ، ما السر - وهذا من أعجب العجيب - في أن هذا الإبهام الغفل كله قد تحول فجأة الى ذروة التشخيص والتفرد والتحدد حين مر جثمانه وسط الحشد الضخم ، لم يبق واحد إلا بكاه ، لا يعرف متى وأين كان مولده ، لمن ينتسب ، من يعاشره ، أب أم أخوة ، كم هم ؟ من يرعاه من أهله ، جدة أم أم أم أخت ، العزب هو أم متزوج ، هل له إذن أبناء ، كم عددهم ، من خلانه ، ما هو عنوانه ، ما شكل مسكنه ، ما هي عاداته ، كيف كان جده ومرجه . ومع ذلك بكاه بكاه صديق عل أعز صديق ، رفيق العمر ، كم تنزه في رفقته وضحك ، كم أكل معه وشرب ، ان زالت صورته عن عينيه فهي مدفورة في قلبه ، بل بكاه أم على وحيدها ، ضناها ، شب في حضنها طفلا ، على ركبتيها صبي ، ثم خارجا داخلا أمامها شابا فالحة ، تبديل ملامحه على مراحل العمر وصورته واحدة لوتاه منها يوم العشر



لا تلتفت لها من بعيد عينها الواهنة يكفيها خصلة مشعثة في جمته ، طرف من حنية كتفه ، ندبة تحت قداله ، نبرة من صوته المخنوق وسط الهدير . عن تحقق لا عن ظن وتخيل رؤيتي لعبد المنعم رياض في جنازته قد مثل للناس مثول هذا الصديق الحميم وهذا الابن الوحيد ، لا مثول الغريب المحبوب عنهم ، حتى هذا الاسم الشائع المألوف بدا فجأة كأنما هو وقف عليه وحده لا يسمى به غيره ، ومما زاد في اللوعة ان الموت خطفه فجأة ، لم يبق فيهم واحد الا تملكه احساس بأنه كان على مر الأيام في صحبته ، وأنه انصرف منذ هنيهة عن مجلسه وهو في آتم صحة ، لا يزال يعاق بيده من مصافحته دفء راحته فاذا بهذا الدفء يراد له قبل أن يتبدد أن يشهد قبلة الوداع على الجبين الطاهر ، احساس بأنه هو الذي احتضنه لحظة يلفظ آخر أنفاسه ، هو الذي بلل شفتيه بماء الزهر ، هو الذي أسبل له الجفنين واتمه وغسله وكفنه وترحم عليه ووكله لربه ، وسار خلف نعشه لعله يوسده أيضا في قبره ، كما ينثر الحناء من تحته ينثر الورد من فوقه . هذا التحول في عبد المنعم رياض يوم جنازته من الإبهام الى ذروة التشخيص تلقاه وعاقبه تحول مزدوج مطابق في جموع الشعب الملتف حول جثمانه ، فالشعب كان مبهم ، غفل ، فاذا به يتشخص ويمتل في صورة انسان ، فلم يبق واحد في هذا الحشد الا كان هو الشعب ، يهتف بلسانه ، ويكي بدموعه ، زالت الفروق بين السحن والأعمار ، بين الرجال والنساء ، بين الشيوخ والصبيان ، بين الأثرياء والفقراء ، بين من نال حظا من الثقافة ومن لم ينل ، ثم تشخص في هذا الشعب معنى الوطن ومعنى حب الوطن . مائلين مثول الرئيسات ، لا مثول التصورات المجردة .

ما السر ؟ لان الشعب راي في عبد المنعم رياض كيف يكون المثل الفذ على الشجاعة ، على حمل التبعة ومواجهة الخطر ، على اباء الضيم والمهانة ، على بر الأبناء بأبهم ، ائتمهم ، على بذل الروح بذل السباح فناء للوطن ، على الرعيط بين الجهاد والاستشهاد ، هو الذي رسم له طريقه وأشار له الى غايته ، هو الذي كشف له عن صفاته وجسده له كرامته وفصائله ، واصراره على الصمود للمحنة ، وغسل العار ، على تخطي الهزيمة الى النصر . على الثقة بنفسه . على تكذيب الاستهانة به وبندحض الأزار من شأنه ، على أن تربة مصر زكية بدم الشهداء ، جيلا بعد جيل ، أن كان هو ثمن عزتها فانها لم تتوان قط عن دفعه . ماذا يظن بها هؤلاء الحقوقي ، انها مصباح مضاء منذ آلاف السنين ، ينشر نوره ، قد يعتمد زجاجة في يوم غمير ولكنه لا ينطفئ . انها جذور ضاربة الى فجر التاريخ ، هياكل أن تقاع ، وحدة ارض وجنس وشعب وايمان ثابتة والعالم من حولها يتبدل ، هذا التراكم الحضاري صلبت عليه عظامها لا تتحطم ، لا تقصفها أسنان ، ستتسكس عليها ، كريمة سخية هي ، مضيافة ، لا عن سفة بل عن سماحة ، فهي هياكل أن تصام ، كم تخطت من التكتلات والمظالم ثم مضت في طريقها لا تتعثر ، فلن يكون الجديد منها الا كالتقديم ، قدم الأعداء ، الى أرضها غير مذكور الا باندحارهم عنها ، كذلك القوس الذي فتح اليوم سيفلق ، لن يكون الا عسارة قصيرة مقلوطة تعترض صدق قصتها الحضارية الطويلة ، الا نشازا طارئا يعود بعده لحنها الى ايقاعه الأصيل ، اذا راوا طبيعتها فايهاهم أن يخطئوا تفسيرها فبطلنا انها وهن وضعف ، وان شهودنا ابتسامه لها مأوها الرضى والترحاب والود فايهاهم أن يلحقوا نابا لها أزرقي تعرف كيف تنقع تحته الثار ، الى حين ، قد ترداد مرارته وهي تلوكه ولكنها لا تبليه ، لا بد لها أن تلفظ ، واذا راوا جهادها اليوم فايهاهم أن يحسبوه طارئا ، انه وصية كل جيل مقرر الى خلفه ، ليس هناك بلد غيرها يحس انه يعيش على مرأى من الآباء والأجداد ، لأن آثامهم باقية خالدة .

هذا هو ما قلته لي جنازة عبد المنعم رياض ، رحمة الله عليه ورضوانه .

نَمْطٌ صَعْبٌ وَنَمْطٌ مُخَيِّفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

يتوقف تحقق ما يرجوه يحيى • فان كان يعنى ترجمة جوته الالمانية ، فقد يكون ذلك ، اذا كان قارئها العربى ممن يحسن الالمانية ، ويهزه جمال لغة جوته • ومع ذلك ، فهذا امر صعب تصديقه ، لأن هذا القارئ العربى اذا كان لا يحسن فهم عربية شعراء العرب فى جاهليتهم واسلامهم ، فلن يعنى عنه جوته شيئاً ، اذا هو عاد الى هذه القصيدة العربية الجاهلية فقرأها • واذا كان هذا القارئ نفسه ممن يحسن العربية ، ويحسن فهم شعرها ، فهو عن جوته فى شئ ، لأنه سيهتزل لها كما اهتزل جوته نفسه أو أشد ، أما اذا كان يعنى « ترجمة جوته الى العربية » ، فهذا شئ لا يكون أبداً ، لأن كل ، على وجه ما ، فهو أمر مخيف جداً ، لأنه يغفلك من حيث يستحيل حدوثه ! ولأن الكلام المنشور فى عدد المجلة (مارس) ١٩٦٩ ، ص : ٣٤ ، والذي سمي « ترجمة عربية لترجمة جوته الالمانية » ، قد أطلق اشراق لغة جوته الالمانية وأحالها رمادا ، فهو إذن آخرى أن يترك القصيدة العربية القديمة نفسها فحسة خادمة ميتة ، بلا حياة • أى هى ترجمة بلغت غايتها من الركافة والسقم •

لم يبق فى أيدينا إذن ، الا أن يكون يحيى يغرى القارئ بأن يقع فى أسر الوهم المجرى • فما دام جوته ، وهو من هو ، قد اهتزل لهذه القصيدة فترجمها ، فهو إذن قصيدة جيدة متفقا ، (على سذاجتها ، وتراجع دنيائها عن دنيانا !) ، وعلى قارئها أن يهتزل لها ، سواء عليه أفهمها أم لم يفهمها ! أو ليس بكاف أن يكون جوته العظيم قد اهتزل لها فترجمها ؟ وإذن فالشئ الذى ينعكس على القصيدة العربية القديمة حتى تتوهج بجمال فذ متجدد ، هو اسم جوته نفسه ، لا ترجمة جوته

« قد يكون ذلك ، وقد لا يكون » !

فهل يأذن لى يحيى حتى ، بسا أعهد فيه من سماحة النظر ودقة التأمل ، أن أراجعه بعض المراجعة فيما قاله فى فاتحة المجلة (عدد مارس ١٩٦٩) ، فى شأن صاحب الاسم « المخيف » ، تأبط شرا ، وهو ثابت بن جابر بن سفيان ، (لا ثابت بن ماجد بن سفيان ، كما كتب) ، والذي ركب شعره الدهر قرابة أربعة عشر قرناً (لا اثني عشر قرناً ، كما قال) ، ثم فى شأن جوته شاعر المانيا العظيم ، وفى شأن القصيدة التى شاء لها حسن حظها أن يقع عليها نصي جوته (كما قال !) ، فيترجمها ، ثم يراها « مختلة الترتيب » ، فيقترح لها جوته ترتيباً جديداً ، وفى شأن اقتضار القصيدة العربية الى الوحدة ، وفى شأن الشعر العربى عامة والشعر الجاهل خاصة ، الى شؤون أخرى جاءت فى فاتحة المجلة ؟ هل يأذن ؟

وقد وجدته يقول : « لعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تأبط شرا ، ان لم يكونوا قد تلقوها بضجر لمشقة اللغة ، أو باستخفاف اما لسذاجتها ، واما لتراجع دنيائها عن دنيانا ، فانهم تلقوها باعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبدو لهم كقطرة من سبيل منهر من الشعر الجاهل ، فلمعلم الآن حين يقرأونها ، بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته ، يرونها تتوهج بجمال فذ متجدد • أبجد يرجو يحيى حتى أن تسترد هذه القصيدة جمالها وتوهجها من انعكاس ترجمة جوته عليها ؟ أيمرح على عادته أم يجده ؟ لا أدري •

واقتصاد يحيى فى كلامه ، على عادته أيضا ، أو قنعى فى حيرة • فما أدري أيعنى بذلك ترجمة جوته فى لغته الالمانية ، أم يعنى « ترجمة ترجمة جوته الى العربية » ! وعلى حل هذه المعضلة ،

الالمانية ، ولا ترجمة ترجمته الى العربية ! وهذا ايضا امر مخيف جدا .

وجوته شاعر عظيم في لسان قومه ، ولغته الالمانية في الذروة من الحسن والجمال ، ونحن لا نملك الا أن نكون تبعا لأهل لسانه في الحكم عليه ، لاجتماعهم على براعته وتقدمه ، وعلى جمال لغته في شعره . فإذا ترجم شعرا من لغة أخرى، فبلغت الالمانية بلا ريب في الذروة ، ليس لنا أن نماري في ذلك . ولكن يبقى بعد ذلك للنظر مجال في شأن الترجمة : أحسن أم اساء ؟ أفهم ما يترجمه على وجهه الصحيح أم لم يفهم ؟ أخطأ في التصرف أم أصاب ؟ الأدرك الغاية أم قصر ؟ ولاسيما اذا كان جوته نفسه لم يدع أنه استوحى قصيدة في لغة غريبة ، فأنشأ قصيدة تناسيها وتساميها في لغته هو ، بل الذي قاله مصرحا ، هو أنه لم يزد على أن ترجم القصيدة ، بما للمترجم أحيانا من حق التصرف فيما يترجم ، لتباعد اللغتين أو الزمانين .

وقد كان من سؤائف الأقضية أن سولت لي نفسي ، وأنا في صدر شبابي ، أن اتعلم الالمانية ، من صديق سويسري (ألماني) أعلمه العربية . هو الدكتور روبرت ران . فلما طفي شمع أعلمه ويعلمني ، أهداني « الديوان الشرقي » ، وحين لي أن نقرأ معا ، فكان ماقراءناه معا هذه القصيدة العربية التي ترجمها جوته الى الالمانية . وعلمت يومئذ أنه لم يزد على أن ترجم ولم يأت فيها بجديد ، وأنه وقع في أخطاء كبيرة غطى عليها حسن بيانه في لغته الالمانية . وتبين لي يومئذ فرق ما بين الترجمة والأصل ، وأظنه كان فرقا عظيم الدلالة على أن الشعر يفقد نفسه اذا ترجم ، مهما كانت منزلة المترجم . واستيقنت بعد ذلك كله ، أن جوته نفسه لا يستطيع أن يرى ماترجمه الا ضريبا من التفسير لبعض ما تضمنته القصيدة العربية ، لأن جوته شاعر محنك ، لا يخطئ هذا القدر من التمييز بين الكلامين .

فكان من أعجب العجب عندي أن أجد يحيى حتى يقول : « لم يكن هم جوته ترجمة لفظ بلفظ ، بل البحث في عمق لغة الالمانية وأخيلتها ، عن ميثيل لعقربة اللغة العربية وأخيلتها . وانظر الى وصفه لحياة البادية وسير القوافل ، (وهذا غريب جدا ، إذ ليس في هذه

القصيدة ذكر للقوافل !) كيف رفعه ، مع التزام المطابقة والصدق ، الى علباء من فكر متركبي وخيال ترى ، كان السداجة (السداجة مرة أخرى !) بقدره فجز منها جوته كل طاقاتها الكامنة » ، وغفر الله لكاتبه وقارنه ! هذا كلام مرسل على عواهنه ، (أي بغير زمام ولا خطام) وفيه من التعسف قدر لا يستهان به . هذا امر مخيف جدا ، وصعب أن يصدق على ترجمة جوته لهذه القصيدة خاصة ، وهو لم يفعل شيئا ماحل وزره . وهذا الرجل العظيم المتواضع لم يدع لنفسه شيئا من هذا ، فما بالنا ندعيه له نحن ، ورثة هذه القصيدة !! وقد أسلمني هذا كله الى أسي يجعلني شديد الفسجر لمشقة هذا النمط الصعب من التعسف والمبالغة ، شديد الارتياح لهذا النمط المخيف من التردى في عبودية الأسماء المتوهجة في سماء غير سماي ! ونأهيك بهما من داء عيب لا شفاء له اذا استشرى ، ولا دواء له الا كبح الجحاح ، ومعالجة أمرنا كله بالعقل البشري ، من الهوى ، والنظر الصليم من التردد والمضجوع .

وبعد ذلك كله ، لا أجد يحيى قد أخطأ المصادرة ، بل استقام على الطريق ، ودعانا الى أن نقرأ تراثنا لنفهم ونهتزل له ، كما اهتزل له الالمان العظيم جوته . فإثار في خاتمة مقاله مسائل ، منها اختلاف ترتيب هذه القصيدة ، وما اقترحه جوته من ترتيب جديد . ثم ما يناه بعضهم على ذلك من افتقار القصيدة العربية الى الوحدة ، ثم يسأل يحيى فيقول : « كيف اذا صبح أنها فئات ، أمدت جوته بخيط استطاع بفضل أن يسلك عليه أبياتها في ترتيب منطقي ؟ أفنكون قصيدة تأبط شرا وصلتنا مختلة الترتيب ؟ هل في القصائد الأخرى التي بين أيدينا ، لو أحسن المرء قراءتها وفهمها ، دلائل على جنسية الرواية عليها ؟ كيف نظفر ، والقصائد مبعثرة أجزاءها في مراجع عديدة ، بنصها الأصل ؟ ما هو المنهج العلمي الواجب اتبعه في هذا البحث ؟ وستبقى هذه الاسئلة تنتظر الجواب عنها » .

وهذه الاسئلة هي التي حملتني على الكتابة . وبعض هذه الاسئلة يتعلق بهذه القصيدة المنسوبة الى تأبط شرا خاصة ، وبعضها يتعلق بالشعر القديم وروايته عامة . والإجابة عن أمر الشعر

القديم وروايته عامة ، تحتاج الى تفصيل لا تتسع له مثل خمسة افعاله ، مهدا موضوع متشعب لا يحيط به الا تتيب مفرد - ولغني لا يد من لعمه بان ، قبل النونج في مدخل البحث عن قصيدة نابت شرا ، تضمن بعض الجواب عما سال عنه يحيى ، وضح للنظر في ذلك حدودا واضحه .

فانشعر الجاهلي المحض له مثله قائمة براسها ، ينثره في بعضها الشعر في صدر الاسلام ، ولانها يعتمد اعتمادا ينادي بكون تاما على الرواية المتسلسلة في بوادي الاسلام وحواضرها ، ثم بوادي الاسلام وحواضرها ، الى ان يصل الى عهد روايه العلماء ، وتقييد ما يروونه كتابه في بعض الاحيان ، او املاء على اصحابهم وتلاميذهم احبانا اخرى . وهذه الفترة واقعه ما بين سنة ١٥٠ قبل الهجرة تقريبا ، الى نحو سنة ثمانين بعد الهجرة ، على وجه التقريب أيضا . وهذه فترة طويلة جدا ، مثنان وتلاتون سنة أو تزيد ، تعرض الرواية المتشعبة عن طريق السماع والحفظ ، لحبوب لا يمكن اتقاها .

وينبغي ان يكون واضحا لنا معنى «الرواية» ، في الجاهلية وصدر الاسلام ، فهي لم تكن صناعة معروفة محسدة ، لها رجال معروفون مزيون يتقنون اسمها ، ويقصدهم القاصدون طلبا لها عندهم من محفوظ الشعر والاخبار ، بل كان امر «رواية» الشعر والاخبار ، موكولا كله الى قطرة الناس في التلقي ، والتذوق ، والحرص على مآثر الأهل والعشيرة ، وحب التفتي في حال الوحدة ، والولوع بالانشاد في سمر الليل ، والتباهي في المواسم والمجافل ، الى كثير مما يحمل الناس في كل زمان ومكان ، على تحفظ الشعر والاخبار ، وعلى انشاد ما يحفظون ، والتحدث بما يسمعون . وجزيرة العرب ارض متراحة مترامية ، من حدود الشام شمالا الى اقصى اليمن جنوبا ، ومن ارض العراق شرقا ، الى الحجاز وتهامة غربا ، وهي مساكن قبائل العرب واحياهم ، وفيها بواديهم التي ينتقلون فيها من مكان الى مكان ، ويلتقون ويفترقون ، وفيها أيضا حواضرهم وقراهم ، التي يقصدها أهل البادية للتجارة او للحج ، وفيها أيضا اسواقهم التي كانت تقوم طول السنة ، فيحضرها من قرب منها من العرب ومن بعد . وكان ما يحفظونه من الشعر يتنقل معهم

حيث ساروا ، فيأخذ بعض عن بعض ما انشد ، ويحدث بعضهم بعضا بما سمع او حفظ .

فكان شعر كل شاعر في قبيلة من القبائل اوحى من الاحياء ، نهبا موزعا بين اهلها وعشيرته ، بين مآثر ومقسل ، وحافظ متقن وحافظ متخير لا يستقصي ، وبين راو متتبع لشاعره ، وراو يأخذ بعضا ويحطى بعضا ، لقله استقرارهم في ديارهم على حال واحدة من ملازمة بعضهم لبعض . ثم يعرض في خلال ذلك ما يعرض للناس من موت يذهب معه ما حفظ المتقن والمتخير ، ومن نسيان يذهب ببعض ويبقي بعضا ، وعلى هذا مضى امر الرواية في بادية الجاهلية وحاضرتها ، دهرًا طويلا ، بلا كتاب مكتوب في كل حي وفي كل قبيلة .

فلما جاء عصر الرواة العلماء ، الذين انبعثوا من الحواضر الى البوادي ، وكان ذلك في اواخر القرن الاول من الاسلام ، وجعلوا مهم تتبع الشعر والشعراء في قبيلة بعد قبيلة ، حتى بعد حي ، لقسوا في رحلتهم رواة مختلفين من أهل البادية ، فسموا ، فحفظوا ، أو قيدوا ماسمعه ، وربما سمع الرجل منهم القصيدة من رجل أو رجلين أو ثلاثة من رواة البادية ، بين أكثر منهم ومقل ، وحافظ متقن وحافظ غير متقن ، وتختلف على القصيدة في تمامها أو نقصانها ، وتختلف بعض الفاظها ، ويختلف أيضا ترتيب أبياتها . وربما وقعت له أبيات من قصيدة ، يرويها عن راو من البادية ، قد ذهب أولها وضاع آخرها ، ولم يجد يومئذ من يتمها له ، ولكن يتفق لآخر من العلماء الرواة ، أن يلقى راويا من البادية قد حفظ من هذه القصيدة ما ذهب وضاع عند غيره . وربما اتفق أيضا لأحد العلماء الرواة أن يروي عن البادية شعرا لم يسمعه أحد غيره من العلماء الرواة الذين خرجوا في طلب الشعر ، فينفرد هو بروايته .

والذي لا مرية فيه أيضا أن هذا الشعر الذي خرجوا في طلبه ، تعرض له عوارض لا بد من تقديرها على وجه الإجمال - تقرب عهد الشاعر أو بعده من زمان المصنف الرواة ، له أثر في الرواية . وطول القصيدة أو قصرها ، له أثر آخر . وشهرة الشاعر في قبيلته وغير قبيلته لها أثر . وذويع بعض قصائد الشاعر دون بعض لها

غايبتهم في استقرار امر رواية شعر الجاهلية
وصدر الاسلام .

وصفة هذه الرواية التي استقرت ، ينبغي أن تكون واضحة كل الوضوح ، حتى لا تقع في الحيرة عند البحث عن المنهج العلمي الذي ينبغي اتبعه في امر الشعر القديم كله . فالقصيدة الواحدة مثلا ، قد رواها عدد مختلف من العلماء الرواة القدماء ، عن رواية مختلفين من رواة البادية ، في أماكن مختلفة من بلاد العرب ، وفي أحوال يختلف بعضها عن بعض . فإذا قدرنا العوارض التي ذكرناها آنفا ، لم نجد مناصا من أن يلحق هذه القصيدة ضرب أو ضرب من الاختلاف : فيختلف عدد أبياتها زيادة ونقصا ، وتختلف رواية بعض ألفاظها دقة وتساهلا ، ويختلف ترتيب أبياتها تقدما وتأخرا ، وتختلف نسبتها أحيانا ، فتنسب إلى شاعرين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك ، من قبيلة واحدة أو من قبائل مختلفة ، بل ربما دخلت في بعض روايتها أبيات لشاعر آخر على وزنها وقافيتها ، من قبيلته أو غير قبيلته ، على قدر ما يتميز به كل راو من الدقة والبسط ، أو الغفلة والنسيان . هذا إلى ضرب آخر من الاختلاف يطول ذكرها وبیانها .

والعلماء الرواة المشاهرون ، الذين جمعوا دواوين الشعراء ، ودواوين أشعار القبائل ، لم يقتصروا في بيان مواضع الاختلاف التي ذكرناها ، كل على قدر ميله من العلم ، وعلى قدر ما تيسر له من الرحلة والرواية ، أو توافر الكتب المدونة ، كما نرى ذلك فيما وصل إلينا مطبوعا من الدواوين التي صنعها أبو سميعة السكري (٢١٢ - ٢٧٥ هـ) ، أو ثعلب (٢٠٠ - ٢٩١ هـ) ، أو ابن السكيت (١٨٦ - ٢٤٤ هـ) ، أو الطوسي (وهو من أقران ابن السكيت) ، أو الأحوال (وهو من أقران هؤلاء أيضا) ، إلى عدد كثير جدا قد صنع دواوين جماعة كبيرة من شعراء الجاهلية وصدر الاسلام ، لا يزال بعضها مخطوطا لم ينشر ، وبعضها لم يصل إلينا على الوجه الذي ألفه عليه صاحبه ، وبعضها نجد ذكره في مثل فهرست ابن النديم (توفي فيما بعد سنة ٣٨٥ هـ) ، وهو عدد ضخم جدا ، لا نكاد نعرف عنه شيئا إلى يومنا هذا .

أثر آخر . ورواية شاعر من البادية لشاعر آخر من قومه أو من أخواله أو أعمامه ، غير رواية المتذوق منهم والمتخير . واختلاف حال المنشء من رواة البادية . بين الأقبالي والأعراس ، وفي وقت دون وقت ، له أثر أيضا فيما يتلقاه عنه الرواة من العلماء . هذا إلى كثير مما يمكن تقديره في شأن رواية البادية ، وفي شأن من يتلقى عنهم من العلماء الرواة . وفي كتب الأدب ودواوين الشعر ، دلائل كثيرة ، تدل على صدق ما حاولت تلخيصه والإبانة عنه .

والرواة العلماء أنفسهم ، عرضت لهم عوارض أخرى فيما سمعوه فحفظوه أو قيدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا ، ومن لحوق الضياع أو التلف ببعض ما قيدوه وكتبوه ، ومن اختلاف أحوالهم عند اعلانه ما رويوا على تلاميذهم وأصحابهم ، ومن تباعد الأيام أو تدانيها من وقت روايتهم إلى وقت اعلانهم أو انشادهم ، ومن اختصار في حال ، وإفادته في حال أخرى ، ومما يعرض للناس من الضن بما يعرفون أحيانا ، والبذل أحيانا أخرى . وعلى قياس ذلك عرض لتلاميذ هؤلاء الرواة عوارض عند الاستملاء من شيوخهم ، أو عند تقييده ما سمعوه منهم أو حفظوه .

فلما جاء زمن انتشار صناعة الورق وتوافره في الحواضر ، (وذلك فيما بين أواخر القرن الاول من الهجرة ، إلى أواخر القرن الثالث ، وهو نحو مئتي سنة أيضا) ، جاء أيضا عصر تقييد الرواية كتابة وتأليف . ويومئذ كان قد اجتمع للمناشرين من طبقة العلماء الرواة قدر وافر جدا ، من الشعر الذي انحدر إليهم محفوظا أو مكتوبا ، مرويا عن القدماء من العلماء الرواة ، من بصريين وكوفيين وبغداديين وحجازيين ، باستناد متصل مع ما فيه من اختلاف في روايتهم عن روياء عنه ، ومع اختلاف تلاميذهم وأصحابهم أيضا في الذي رويوه عنهم . وقد لقيت هذه الطبقة من متأخري العلماء الرواة ، عنتا شديدا ، في جمع ما رواه

الرواة العلماء القدماء ، وفي تحييص ما وقع لهم حفظا وانشادا ، أو كتابة وتقييدا ، لتفرق ذلك كله بين البصرة والكوفة والحجاز وبغداد ، ولكثرة ما وقع لهم من المكتوب والمحفوظ ، واختلاف ذلك كله اختلافا عظيما ، ولكنهم لم يملوا حتى أدركوا

اليوم ، مطبوعا كان أو مخطوطا ، فيه عدد لا يستهان به من القصائد التامة البناء ، أو القصائد الطوال التي فقد بعضها ، ولكن بقي منها ما يدل على جزء كبير من بنائها ، ولا يستطيع ناظر خبير أن يخطئ فيها صحة البناء الشعري ، وكما لا ينفي الحق على مر هذه القرون الطوال . وعللة تفتي هذه المقالة الخبيثة في اتهام الشعر الجاهلي عامة بالتفكك والاختلال ، هي عللة العصر الذي صار أبناؤه يتلمسون المعابة لأسلافهم وإبائهم ، في خبر مطروح ، أو كلمة شاردة ، أو ظاهرة محدودة ، فينبئون على ذلك تعميما في الحكم ، ويتيح لأحدهم أن يشفي ما في النفس من حب القدح والتردى في طيب المذمة ، أو أن يتقصد شعاع التجديد أو الاغراب ، طلبا للذكر وحيا للصمت .

وكثير من القصائد التي وقفت عليها مختلة البناء في رواية من روايات العلماء القدماء النقات ، أمكنني بالتقصي والتفتيش ، أن أجمع لها روايات أخرى مختلفة في المخطوط والمطبوع من السكتب والدواوين ، فصح بعض هذه النصوص بعضا ، حتى وجدت قلة استقامت على نهج واضح يغني عنها اختصارها إلى صحة البناء ، أو إلى ما يسمونه الوحدة . ولكن للتقصي والتفتيش شروط يغلها كثير من الدارسين ، فبما وقعت عليه من الدراسات . فإذا كان الاستقراء والتتبع شرطا لازما لافكا منه ، فإنه لا يغني شيئا إذا اعتمد على مجرد إثبات فروق الاختلاف . بل لا بد من التخرى والتثبت في سبيل تحليل هذه الفروق تحليليا يعتمد على المراجعة الطويلة لمعاني الشعر ، ولقاصد الشعراء ، واختلافهم في ذلك واتفاقهم ، مع الحرص على كشف أسباب الاختلاف والاتفاق ، ومع الدقة التامة والأناة عند النظر في اختلاف ترتيب أبيات القصيدة ، وفي تباين رواية الفاظها ، فإن النظرة العجي ربما أدت إلى تتابع الخطأ ، وإلى فساد كبير ، ربما أتبع لي أن أكشف عن بعضه في عمل بعض الدارسين ممن زعم أنه يعيد ترتيب قصيدة ظنها مختلة . ومن أهم الشروط التي يسرع الدارس إلى اغفالها ، فرحا بكثره ما جمع وحشد ، هو الترتيب التاريخي للكتب التي استخرج منها هذه الروايات ، ثم غفلت بعد عن الترتيب التاريخي لما يتيسر له من نسخ كل كتاب . ثم ترك التفطن لما يمكن أن يكون

وضياع هذه الأصول المتقنة التي أعانت على استقرار روايه شعر الجاهلية وصدر الاسلام ، لم يكن وحده هو اليلاء الذي أصاب رواية هذا الشعر ، والحق العيب بمعرفتنا له ، بل حاق به بلان آخران : بلاء قديم ، وبلاء محدث . فابتليت أصوله القديمة التي صنعها هؤلاء الرواة العلماء ، بجبهة من النساخ القدماء ، أحدثوا بجهلهم خلا شديدا في دواوين الشعر ، فاسقطوا استناد الرواية ، واسقطوا أيضا اختلاف الرواية المبين في الأصول ، واسقطوا نسبة كل رواية إلى صاحبها ، واسقط بعضهم تعليق العلماء القدماء وجرد الشعر منها . وكثير من الدواوين التي وصلتنا ، هي مما دخله تصرف هؤلاء النساخ . فهذا بعض البلاء القديم . أما اليلاء الحديث ، فبجاء مع عهد المطابع ونشر الكتب مطبوعة ، فقد تولى نشرها من لا يحسن من هذا شيئا ولا يبالي به ، فاختلط الأمر اختلاطا شديدا ، ودخل عليها فساد جديد كان حقه أن يستصلح . ولولا بعض ما تولاه المستشرقون من طبع بعضها طبعاً مقاربا ، لو فر ما عندهم من الأصول التي فقدناها ، لازداد الأمر فسادا . فلزام علينا الآن أن نعيد بناء ما تهدم ، ونتحرى غاية التحري جمع هذه الدواوين المفرقة في أنحاء العالم ، ثم نشر ما يتيسر من ذلك نشر دقيقا ، يرد رواية الشعر القديمة إلى قريب من أصلها الذي كانت عليه ، بغير اختصار أو تبديل أو خلط . وقد قام بعض أفاضل زماننا بنشر بضعة دواوين ، تعد خطوة إلى هدف كبير يحتاج إلى جهود متواصلة حتى نبليغه .

فإذا تم هذا ، أو بعضه ، كان من الممكن القريب أن نزيل الإبهام عن كثير من مواطن الإبهام ، وأن نلم ما تشعبت من رواية الشعر وما تفرق من دواوينه ، وأن نضع الموازين القسط التي تصبنا من الزلل في الحكم على بناء الشعر الجاهلي ، بأنه مفتقر إلى ما يسمونه « وحدة القصيدة » ! وأكثر من يلهج بمثل هذه المسألة في شعر الجاهلية ، ممن ليس لهم بصير بالشعر ، ولا معرفة لهم بدواوين شعر الجاهلية ، ولم يمارسوا قط عناء البحث عما تفرق في كتب العربية من هذا الشعر . ومع ذلك ، فليس الأمر في هذا الشعر كله على الصفة التي ذكرناها . فالشعر الذي بين أيدينا

ترتيب تاريخ مولدهم ووفاتهم ، ليرجع اليه القارىء عند ذكرهم ، دون أن أشير الى ذلك الى موضع ، وليعرف المتقدم منهم والمتأخر من قريب وبأسر النظر ، وهم هؤلاء :

ابن هشام (- ٢١٨ هـ) / الجاحظ (١٥٠ - ٢٥٥ هـ) / أبو تمام (١٨٨ - ٢٣١ هـ أو قبلها) / ابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) / ابن دريد (- ٣٢١ هـ) / ابن عبيد ربه الاندلسي (٢٤٦ - ٣٢٧ هـ) / أبو الفرج الأنصيفاني (٢٨٤ - ٣٥٦ هـ) / الخالديان ، أخوان ، توفي أحدهما (سنة ٣٨٠ هـ) والآخر (سنة ٣٩٠ هـ) / الجوهري (- ٣٩٣ هـ) / المرزوقي (- ٤٢١ هـ) / البكري الاندلسي (- ٤٨٧ هـ) / التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢ هـ) / ابن بزي (٤٩٩ - ٥٨٢ هـ) / القفطي (٥٦٨ - ٦٤٦ هـ) / البغدادي (١٠٣٠ - ١٠٩٣ هـ) .

وهذه صفة تصورها ، مرتبة على نسبتها الى من نسبها اليه هؤلاء العلماء ، جعلتها تيسرا خمسة اقسام :

(١)

١ - من جرة نسبتها الى تأبط شرا : أبو تمام ، وتبني الجوهري .
٢ - من ردد في نسبتها الى « تأبط شرا » ، على وجه الابهام : الجاحظ فقال ، « قال تأبط شرا ، ان كان قالها » (الحيوان ٣ : ٦٨) . وقال مرة أخرى :

وقال تأبط شرا ، (أبو محرز خلف بن حيان الأحمر) ، (الحيوان ١ : ١٨٢) ، وهي زيادة من احدى النسخ ، أما المطبوعة الاولى ، وهي أيضا مطبوعة عن عدة نسخ ، فكان فيها : « وقال ابن أخت تأبط شرا » ، فهذا يرجع عندي أن هذه الزيادة التي وضعها الناشر بين القوسين (وأحسن فيما قل) ، زيادة اقتحمها ناسخ . وإيضاً ، فاني رأيت الجاحظ في كتبه حين يذكر « خلف الأحمر » لا يزيد على أن يقول « خلف » ، أو خلف الأحمر ، ولم يرد في كتاب الحيوان كله الا على أحد هذين الوجهين ، وكذلك في كتابه الكبير أيضا ، البيان والنتيين ، الا في موضعين : أحدهما حين حدث عن غيره ، فقال : « قال أبو العاصي : أنشدني أبو محرز ، خلف بن حيان ، وهو خلف الأحمر ، مولى الاشعرين » (البيان ١ : ١٢٩) ، والآخر حين ذكر

دخل على أصول هذه الكتب في نسخها المختلفة من زيادة أو نقص أو اختلاف . ثم أضر شيء أن يتجمل فلا ينزل كل كتاب منها منزلته الصحيحة ، بانتحري في أمر مؤلفيها ودرجته من الانتقان والتجويد ، ثم درجته من الثقة بما نقلوا من رواية الشعر .

هذا قدر مختصر جدا ، لا يفي بكل ما ينبغي أن يقال في رواية الشعر الجاهل ، جعلته جوابا لما سأل عنه يحيى حتى في آخر فاتحة المجلة ، واتخذته مقدمة للقصيد التي ترجمها جوته ، والتي نسبت الى تأبط شرا ، ولعل أستطيع أن أوضح بما أكتب ، كيف يكون المنهج العلمي الواجب اتباعه في شأن الشعر الجاهل ، والذي سأل عنه الأستاذ يحيى حتى . ولو خبرت لاخترت غير هذه القصيدة لتطبيق المنهج ، لما سوف تراه من المشقة التي يتعرض لها دارسها .

أما هذه القصيدة المنسوبة لتأبط شرا ، فليست بأمثل القصائد المفردة التي تعين على بيان قدر كاف مما اشترت اليه آفا ، ولكنها حسبتا في الدلالة على الطريق والمنهج . وكل ما يلقاه القارىء من العنت في تتبع ما سوف أسرده / فيحتمل وزره ، ان شاء الله ، على يحيى حتى ، لأنه هو الذي حملني على ركوب هذا المركب الوعر . دليل مشكلة معقدة تعرض ، هي مشكلة نسبتها الى صاحبها الذي هو صاحبها . والاستهانة بأمر نسبة الشعر الى صاحبه مضر ، لأنه يدخل الخلط والفساد في تمييز شاعر من شاعر ، وفي الكشف عن خصائص بنية كل شاعر في شعره . ولتحقيق النسبة خطر عظيم في أمر الشعراء المقلين ، وفي أمر الشعراء أصحاب المفردات من القصائد . لأن عبود الشعر لهم مناهج غير مناهج الذين لم يقولوا الشعر الا في موافق بعينها ، آثارهم فأنطلقوا يتغنون به ، وغير مناهج المقلين أصحاب القصائد ذوات العدد . وهذا شيء أرجو أن أكتشف عنه في غير هذا الموضع .

ونقل النصوص التي وقفت عليها في نسبة هذه القصيدة ، يطول جدا ، فاختصرته اختصارا غير مغل ، ورتبته ترتيبا يعين على توضيح مشكلة نسبتها الى من ينبغي أن تنسب اليه ، وفضلت أن أقدم بين يدي ذلك ، بذكر العلماء الذين نسبوها ، أو نسبوا بيتا منها أو أبياتا في كتبهم ، على

في حاشيته على صحاح الجوهري ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب (ص ٣) = والبغدادى في الحزاة (٣ : ٥٣٢) .

(٣)

٨ - من جرد نسبتها الى «الشنفري» : ابو الفرج الاصفهاني في الاغانى (٦ : ٨٦) ، ولم يذكرها في ترجمته

٩ - من ردد في نسبتها الى «الشنفري» او الى غيره : ابن دريد في الجمهرة (٣ : ٢٧٢) ، قال : « وأتشد للشنفري ، ان كان قاله ، وقيل انها خلف الاحمر » = والبكري (كما سلف رقم : ٣)

(٤)

١٠ - من نسبها الى «العدواني» : ابن دريد (كما سلف رقم : ٣)

(٥)

١١ - من نسبها الى «خلف الاحمر» وزعم انه نحلها « ابن أخت تأبط شرا » اقدمهم ، ابن قتيبة في المشعر والشعراء (ص : ٧٦٥) ، = وابن عبد ربه في العقد (٥ : ٣٠٧) ، وكانه انما نقل ما نقله عن ابن قتيبة وجاء به على وجه التبريض فقال : « ويقال = والقبطى في انباء الرواة (١ : ٣٤٨ ، ٣٤٩) ، في خبر سائير اليه فيما بعد = والمرزوقي ، والتبريزي في شرحهما على الحاشية ، اذ صححا نسبتها الى «خلف» .

١٢ - من ردد في نسبتها الى «خلف الاحمر» : ابن دريد (كما سلف رقم : ٩) = وابن عبد ربه (كما سلف رقم : ١١) والبكري (كما سلف رقم : ٣) .

وهذه النصوص المختلفة التي حاولت اختصارها وترتيبها ، من اصعب ضرب وجدته من ضروب الاختلاف في نسبة شعر الى صاحبه . وتخليص نسبتها الى واحد منهم ، أمر شاق ، قد اختلف فيه المحدوثون ، وسلك بعضهم الى ترجيح رأيه مسلکا لا يستقيم كل الاستقامة . ولا يسوغ لي أن امضى في سبيل ترجيح نسبة هذه القصيدة الا بعد أن أبرى ذمتي . فاني اجتهدت ما استطعت في جمعها ، ولكنى لا أقطع بأن الذى وصلت اليه هو الغاية ، وعسى أن تجد غدا نصوص أخرى ، تزيدنى ثقة بما رجحته ، أو تردني الى حق أخطائه . وفي القصيدة ثلاث دلالات عظيمة الخطر في

عدداً من الخطباء من الرواة والنسابين والعلماء ، فذكرهم جميعاً باسمائهم وأسماء آبائهم وكنائهم أحيانا ، فجاء به على النسق فقال : « وخلف بن حيان الاحمر الاشعري » (البيان ١ : ٣٦١) . فهذا يرجح ايضا أن هذه الزيادة بين القوسين ، من ناسخ اقتحمها . ومن أجل ذلك ، أختي أن يكون الماحظ في قوله : « ان كان قالها » ، انما تردد بين نسبتها الى « تأبط شرا » ، وبين نسبتها الى ابن أخت تأبط شرا ، كما كان في المطبوعة الأولى . ولذلك يسيء جدا من ينقل هذا النص عن هذا الموضع من الحيوان ، ويحذف الأقواس التي أحسن الناشر اذ وضعها ، ثم يبنى على ذلك أن الماحظ تردد في نسبتها الى « تأبط شرا » أو الى خلف .

٣ - من ردد في نسبتها الى « تأبط شرا » أو الى غيره ، مصرحا باسمه : ابن دريد ، قال مرة : « قال الشنفري ، أو تأبط شرا » ، (الجمهرة ١ : ٦٩) ، وقال مرة أخرى : « وأتشدوا بيت العدواني » ، وقال قوم انه لتأبط شرا ، (الجمهرة ٢ : ١٦٧) .

= والآخر : البكري الاندلسي في كتابه اللآلئ (ص : ٩١٩) فقال : « اختلف في هذا الشعر ، فقيل انه لابن أخت تأبط شرا ، وهو خفاف بن فضلة ، وقيل انه للشنفري » وقيل انه الخلف الاحمر ، وقد نسب الى تأبط شرا .

(٢)

٤ - من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، بلا بيان عن اسمه : الماحظ ، في احدى نسخ الحيوان (كما سلف رقم : ٢) = وابن عبد ربه الاندلسي في العقد (٣ : ٢٩٨ / ٥ : ٣٤٥) = والبكري الاندلسي في معجم ما استعجم (ص : ٧٤٧) والتبريزي في شرح الحاشية .

٥ - من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم انه « الهجال بن امرئ القيس الباهلي » ، وهو اقدم العلماء جميعا ، ابن هشام في كتاب التيجان (ص : ٢٤٦) .

٦ - من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم انه « خفاف بن فضلة » : البكري الاندلسي (كما سلف رقم : ٣) .

٧ - من نسبها الى « ابن أخت تأبط شرا » ، وزعم انه « الشنفري » : ابن دريد ، فيما نقله عنه صاحب لسان العرب مادة (خلل) = وابن برى

تحديد الاختلاف الذي وقع في نسبتها، فالبيت الثالث والبيت الرابع والعشرون وهما قوله :

ووراء الشَّارِ مِنِّي ابْنُ أُخْتِ

مَصْعُ ، عَقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ

ثم قوله :

فاسقنيها ، ياسواد بن عمرو

إِنَّ جِشْمِي بَعْدَ خَالِي لَخَلُّ

يدلان دلالة فاطمة على أنها لشاعر يرثي خاله أخا أمه ، الذي طلب ثاره فأدركه .

والأبيات الثلاثة (١٨ - ٢٠) ، والتي يقول في أولها :

فَلَيْتُ قُلْتُ هَذِيلٌ نَسْبَاهُ

لِيَمَّا كَانَ هَذِيلًا يَقُولُ

تدل أوضح الدلالة على أن خاله المقتول ، كان شديد النكاية في هذيل ، وعلى أن هذيلًا قتلته . والبيت الحادي والعشرون ، وهو قوله :

صَلَّيْتُ مِنِّي هَذِيلٌ بِخَيْرِ

لَا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمْلُوا

يدل على أن هذا الشاعر قد أوقع بهذيل ، ونال ثاره منهم .

ثم نجد في القصيدة بيتا ، وهو البيت الرابع والعشرون الذي سلف ، والذي فيه ذكر «سواد ابن عمرو» ، فلو قد أتبع لنا أن تعرف من يكون «سواد بن عمرو» ، وما نسبته ، لكان هذا البيت وحده أحسن دليل يهتدى إلى معرفة صاحب هذا الشعر ، أو يعين على ترجيح رأى على رأى ، ولكن حسبنا الآن هذه الدلالات الثلاث .

ولهذه القصيدة نسبتان : أولاهما جعلها جاهلية خالصة ، يدل على ذلك ما تضمنته التصوص التي أنبتها (من رقم : ٦ - ١٠) ، والأخرى جعلها إسلامية خالصة ، صنعها خلف الأحمر ، ثم نسبها إلى جاهلي (رقم : ١١ ، ١٢) . وأقدم من نسبها إلى جاهلي ، هو أقدم هؤلاء العلماء جميعا ، وهو ابن هشام في كتاب التيجان

(رقم : ٥) ، نسبها إلى «الهجال بن امرئ القيس الباهلي ، ابن أخت تأبط شرا» ، في خبر طويل جدا (التيجان : ٢٤٣ - ٢٥١) فيه خلط كثير واضح ، وليس في كتب النقات ما يؤيده . وكتاب التيجان فيه آفات عظيمة ، وأخباره لا يطمئن إليها أحد من أهل العلم ، والشعر الذي فيه خليط فاسد جدا ، وإن كان بعضه صحيح النسبة إلى أصحابه ، وبعضه لا تصح نسبته . وابن هشام نفسه كان قليل العلم بالشعر ، حتى لو صحت نسبة كتاب التيجان هذا المطبوع إليه . ونعم ، كان «تأبط شرا» من «بنى فهم بن عمرو ابن قيس عيلان بن مضر» ، و«باهلة» التي نسب إليها «الهجال بن امرئ القيس» هم «بنو مالك بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان ابن مضر» ، ولكنني أستبعد أن يكون «الهجال» هو «ابن أخت تأبط شرا» ، لأن ديار باهلة كانت عند مجيء الإسلام باليمامة في شرقي نجد ، وديار بنى فهم (رحط تأبط شرا) كانت بالحجاز غربي نجد . وما بعد ما بينهما ! وقد زعم كتاب التيجان أن «الهجال» كان رئيسا شاعرا فارسا ، وأظنه لو كان بهذه المزية ، وكان معروفا مذكورا ، لما خفي أمره كل هذا إخفاء ، ومن «باهلة» قومه ، كان أعظم رواة العرب الأصمعي ، عبد الملك ابن قريب الباهلي ، فكان حقيقا بأن يذكره أو يذكر له خبرا أو شعرا . فهذا كله قاذج في النسبة التي جاء بها مؤلف كتاب التيجان ، وخالف الناس وانفرد بها وحده ، فيما أعلم .

وأما من نسبها إلى «تأبط شرا» الجاهلي ، فهم بين مجرد ومتروك . وأقدم من جرد نسبتها إليه وانفرد بذلك ، وتابعه من تابعه ، هو أبو تمام في كتاب الحماسة (رقم : ١) ، وكان هم أبي تمام في الحماسة اختيار جيد الشعر لمعانيه والفاظه ، ولم يكن من همه تحقيق النسبة . وقد ألف كتاب الحماسة في مرجعه من خراسان إلى العراق ، فقطعه الثلج وهو بهمدان ، عند أبي الوفاء بن سلمة ، فاحضر له ابن سلمة خزانة كتبه ، فألف منها خمسة كتب ، منها كتاب الحماسة ، فعسى أن يكون وقع له هذا الشعر في كتاب ، فيه مثل ما قال معاصره الجاحظ (رقم : ٢) : «وقال تأبط شرا ،

من بعد بيان هذه القصيدة ، عن بيان الشنفرى فى قصائده التى انتهت اليها ، على قتلها .

واما من تسميها الى « الشنفرى » ، وجعله « ابن أخت تايبط شرا » (رقم : ٧) ، فهذا باطل من وجوه ، أشدها : أن صحيح شعر تايبط شرا ، دال على أن الشنفرى مات قبله ، وأنه رثاه بقصيدة رواها أبو تصام فى كتاب الوحشيات (رقم : ٢٠٨) ، وأبو الفرج فى الأغاني (٢١ : ٨٩) . هذا على أننا لم نجد فى كتاب آخر قط : أن الشنفرى كان « ابن أخت تايبط شرا » وأول ما وجدناه عند ابن برى ، وهو متأخر جدا ، فى القرن السادس الهجرى . ولم ينقله عن أحد ولم ينسبه الى سابق ، ثم تابعه عليه صاحب الحزانة فى القرن الحادى عشر . وكأنه خلط بين الأقوال ، اذ رأى الشعر منسوباً الى « الشنفرى » ، ومنسوباً الى « ابن أخت تايبط شرا يرثيه » ، ورأى فى القصيدة قوله : « ابن جسمى بعد خالى لعل » فقال : « يعنى يخاله تايبط شرا ، فثبت أنه لابن أخته الشنفرى » ، وفعل ابن برى ذلك رداً على الجوهرى (كما سلف رقم : ١) ، حين نسب الشعر الى تايبط شرا . اما ما جاء فى (رقم : ٧) أيضاً من نسبة مثل هذا الخلط الى ابن دريد ، فى لسان العرب مادة (مكل) ، فهو تصرف مريب من صاحب لسان العرب ، لأنه نقل نص ابن دريد فى الجمهرة (١ : ٦٩) ، وهو : « وروى البيت المنسوب الى الشنفرى أو تايبط شرا » ، فكتب مكانه : « ابن أخت تايبط شرا » ، فهذا شئ لا يعتد به .

لم يبق بعد ذلك الا نسبتها الى مجهول هو : « ابن أخت تايبط شرا » يرثي خاله تايبط شرا الفهمى ، وكانت هذيل قتلته ، وأقدم من قاله هو ابن عبد ربه الأندلسى (رقم : ٤) = أو نسبتها الى مسمى ، وهو « ابن أخت تايبط شرا » ، خفاف بن نضلة ، يرثي خاله ، وكانت هذيل قتلته ، وانفرد بهذه التسمية ، البكرى (رقم : ٣ ، ٦) وكلاهما يطابق ما تضمنته القصيدة ، فى دلالتها على أنها لشاعر يرثي خاله ، كان شديد النكاية فى هذيل ، ثم قتلته هذيل . وتايبط شرا كان ذلك الرجل ، وكان ذلك مصرع . ويؤيدها أيضاً تردد ذكر « تايبط شرا » فى أيام الهذليين وأشعارهم وأخبارهم . وكلاهما أيضاً يطابق قول أقدم من زعم أن القصيدة لخلف الأحمر ، وأنه نحلها

أن كان قالها ، فلم يحفل بذلك عند اثبات هذه القصيدة فيما تخيره ، فقال : « وقال تايبط شرا » وقطع ما بعده . يؤيد هذا استقراء ما جاء فى سائر كتاب الحماسة ، وما جاء فى كتاب الوحشيات له أيضاً ، من قلة الاحتفال بتحقيق النسبة . فهذا وجه من النظر .

واما أقدم من تردد فى نسبتها الى « تايبط شرا » فالجاحظ ، ولكنه جاء بتردده مبهماً ، لم يعين شاعراً ينسبها اليه ، ولم يبين لنا علة تردده (رقم : ٢) ، وقد استظهرت أننا فى تعليلنا على ما جاء فى كتاب الطيوان ، أن تردده يوشك أن يكون كان - فى نسبتها الى « تايبط شرا » أو الى « ابن أخت تايبط شرا » . ووجه التردد عندى ، لو كنت مكانه ، إن أظن أن لو كان الشعر لتايبط شرا ، وكان المقتول خاله لردد ذلك فى بعض شعره حزناً عليه ، ولجمله علة لكثرة غاراته المعروفة على هذيل ، ولوقع اليها ذرو من خبر فى أيام هذيل وأخبارها وأشعارها ، يذكر فيه حال تايبط شرا ، لأنه كان كثير النكاية فيهم ، كما دلت عليه القصيدة ، ولما عرف من شدة نكاية تايبط شرا نفسه فى هذيل ، ثم كان ما كان من قتلهم ابنه فيما بعد . فهذا وجه ، ووجه آخر هو أن نسبة نسبتها الى تايبط شرا ، أمراً صعباً ، لأن نسبها يخالف كل المخالفة ما وصل اليها من شعره . وهذا أمر دقيق لا سبيل الى الإبانة عنه فى هذا الموضع .

واما من نسبها الى « الشنفرى » الجاهل ، متردد أو غير متردد ، فأقدمهم جميعاً ابن دريد (رقم : ٣ ، ٩) ، ثم أبو الفرج الأصفهاني (رقم : ٨) ، ثم البكرى (رقم : ٣ ، ٩) . فلو صح ما ذكره صاحب ديوانه المخلوط ، من أن أم الشنفرى « كانت سبية فى هذيل بعد » ، وذلك فى مقدمة لاميته المشهورة باسم « لامية العرب » ، فإن هذا السبى الذى لحقها ، خليف أن يحمل خال الشنفرى أخاً أمه ، على الفارة على هذيل والنكاية فيها ، حتى اذا ما قتلته ، جاء ابن أخته الشنفرى فأوقع بهذيل وبلغ منها ، والشنفرى يومئذ شاعر معروف مشهور . فهذا وجه ، ولكننا لا نجد له ما يعضده فى أخبار هذيل وأشعارها ، ولا فى الذى وصل اليها من شعر الشنفرى وأخباره . هذا مع ما أجده أيضاً

شاعرا مجيدا ، ولكن شعره الذى عرفناه لا يكاد يبلغ همة المرتبة من البيان والدقة والجمال . ولا يفترق ما قال القائلون في خلف ، من انه كان يقول الشعر وينحله المتقدمين ، وأنه كان أقدر الناس على قافية ، فان خلفا كان صدوقا ، أثنى عليه جماعة من العلماء ، ولم ينهوه ، وحسبك ما قاله الأصمى ، وما قاله ابن سلام فى طبقات فحول الشعراء ، وهو ناقد بصير يتحرى الصدق ، ويتحلى الإشعار ، قال : «اجتمع أصحابنا على أن خلفا كان أفرس الناس بيت شعر ، وأصدقهم لسانا . كنا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبرا ، أو أنشدنا شعرا ، أن لا نسمعه من صاحبه . » فانفراد خلف برواية هذه القصيدة ، وهو بهذه المنزلة من الصدق ، لا يضر . وكثير من أقران خلف فى الرواية ، قد انفرد برواية شعر كثير ، ومع ذلك لم يكن انفردهم قادحا فى روايتهم . وهذا باب واسع ، والقول فى صدق خلف أجاد فى تخليصه أحد أصحابنا ، وهو الدكتور ناصر الدين الأسد فى كتابه « مصادر الشعر الجاهلى » .

أما القليل : إما أدراك ما القبطي !! فانه ترجم خلف فى حياته إلى الرواة (١ : ٣٤٨) فقال : « كان يبلغ من حذقه واقتداره على الشعر ، أن يشبه شعره بشعر القدماء ، حتى يشبه بذلك على جلة الرواة ، ولا يفرقون بينه وبين الشعر القديم (ياسلام !!) من ذلك قصيدته التى نعلها «ابن أخت تايبط شرا» ، التى أولها : «ان بالشعب الذى دون سلع . » جازت على جميع الرواة ، لما فطن بها الا بعد دهر طويل بقوله :

خَسِرَ مَا نَابَسَا مُصْهِلٌ

جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ

فقال بعضهم : « جل حتى دق فيه الأجل » ، من كلام المولدين ، فحينئذ أقر بها خلف (وياسلام !! مرة أخرى) . هذا كلام ملق من كلامين : من كلام ابن قتيبة ، ومن كلام أبي عبدالله النمرى ، فانه قال فى تعليقه على الحماسة : «ما يدل على أنها لخلف الأحمر قوله فيها : جل حتى دق فيه الأجل ، فان الأعرابى لا يكاد يتغلغل الى مثل هذا . » فرد عليه أبو محمد الاعرابى فقال :

«ابن أخت تايبط شرا» وهو ابن قتيبة ، تلميذ الجاحظ (رقم : ١١) . هذا على أن لم أجد من ذكره «خفاف بن تضلة» فيما بين يدي من الكتب ، ولكن البكرى الذى قال ذلك ، على تأخر زمانه ، كان جيد التحرى شديد الاستقصاء .

ثم يبقى أيضا قول ابن دريد : «وأنتشدوا بيت العدواني ، وقال قوم انه لتايبط شرا» (رقم : ٣ ، ٦) . فهذا «العدواني» منسوب الى «عدوان» ، و «تايبط شرا» من «فهم» ، و «فهم» و «عدوان» اخوان ، وديارهما واحدة ، فلا يبعد أن يكون هذا «العدواني» المجهول الاسم ، هو «ابن أخت تايبط شرا» ، ولا يبعد أيضا أن يكون هو «خفاف بن تضلة» الذى ذكره البكرى (رقم : ٣ ، ٦) . وأنا أميل أشد الميل الى نسبة هذه القصيدة الى «ابن أخت تايبط شرا» . سعى أم لم يسع ، وكل الدلائل التى ذكرتها ترجح ذلك عندي ، ففى اذن قصيدة جاهلة خالصة ، وسياىى بعد ما أضيفه الى هذا ، عند الكلام على القصيدة نفسها .

وأما نسبتها الى خلف الأحمر ، كونه نعلها «ابن أخت تايبط شرا» ، فاقدم من نعلها ذلك ، وانفرد به ، وتابعه عليه ، من تابعه نقلا عنه ، فهو ابن قتيبة (رقم : ١١ ، ١٢) . وانفراده بذلك يوجب الحذر ، فانى أجد شيخه الجاحظ كان أولى بذلك ، وأحق بأن يصرح به ، لانه قريب رأى خلفا وسمع منه ، وروى عنه ، واستشهد فى كتبه بأبيات كثيرة له ، وكان أعلم به من ابن قتيبة . وهو أشد منه تحريا وضبطا ، ومثل ذلك يقال فى أبى تمام معاصر الجاحظ . ثم انى رأيت ابن قتيبة نفسه قد استدلل بالبيتين الأخيرين من القصيدة فى كتابه «معانى الشعر الكبير» (ص : ٢١٤ ، ٢٦٠ ، ٩٢٧) ، ولم ينسبهما الى أحد . ولو كان مستقرا عنده أنها لخلف ، لصرح بذلك ، لانه استشهد فى كتابه هذا أيضا بأبيات من شعر خلف . ولا أدرى لم قال هذه المقالة ؟ ولكنى اظنه قالها اجتهدا ، لم يسمعا من أحد ، اذ وجد شيخه الجاحظ يقول مترددا : « وقال تايبط شرا ، ان كان قالها » ، ولم يجد للقصيدة رواية الا عند خلف نفسه ، فأسرع الى هذه المقالة اجتهدا . وسهل له ذلك أن خلفا كان

القفطى ، على كثرة حشده فى جرابه ، صاحب (تحف)، فهو الذى اتحننى بالخبر الذى أضحكنى طويلا وأضحك الناس معى ، وهو الخبر الباطل عن راهب دير الفاروس ، الذى زعم القفطى أن أبأ العملاء العربى نزل يديره «فسمح منه كلاما من أوائل أقوال الفلاسفة ، حصل له به شكوك» !! فصنق لها الحادى فخرجت من الجراب هكذا : « أن أبأ الصلاء أخذ عنه اليونانيات ، فما علوم الأوائل هذه التى كانت تقرأ فى الأديرة تحت حكم الروم ، الا آداب اليونان وفلسفتهم فى لغتها الأصلية» !! ولكن ما لنا ولهذا ، فقد فرغنا من القفطى وذيله فى أباطيلنا وأسمازنا القديمة .

فاجتهاد ابن قتيبة ، وتلفيق القفطى ، لا يعتد بهما ، فالقصيدة اذن هى عندى جاهلية محضة لا ملطن فيها ، وتفصيل القول فيها ، وفيما سأل عنه يعينى ، وفيما طنه بعض الناس من اختلال ترتيبها ، سيأتى فى الكلمة التالية ان شاء الله .

« هذا موضع المثل : ليس بعشك قادرجى ! ليس هذا كما ذكره ، بل الأعرابى يتغفل الى أدق من هذا لفظا ومعنى ، وليس من هذه الجهة عرف أن الشعر مصنوع ، لكن من الوجه الذى ذكره لنا أبو الندى قال : مما يدل أن هذا الشعر مولد ، انه ذكر فيه سلسا ، وهو بالمدينة ، وأين تأبط شرا من سلع ؟ وإنما قتل فى بلاد حذيل ، ورمى به فى غار يقال له رصاناه ، واعتراض أبى الندى ساقط ، لأن مسلما ، أسم لمواضع مختلفة فى جزيرة العرب ، تجدها فى مظانها ومراجعها ، ومنها « سلع » الذى فى ديار حذيل ، وذكره البريق الهذلى فى شعر له (اشعار الهذليين : ٧٤٢) .

والقفطى ، كما ترى ، أخفى اسم أبى عبد الله النمرى ، وهو من علماء القرن الرابع للهجرة ، وأخذ ما ظن أنه لفظ له مما يدل على أن الشعر مولد ، فجابه به خلفا الذى مات فى سنة (١٨٠) من الهجرة ، وجعله يقر بأن القصيدة له !! وهذا

المبارزة

شعر : محمد إبراهيم بوسنة



- السيف لا يحب ساعد الجبان
- من قال اتنى فعبت للطعان
- فلنسال اللسان
لسانك الذى اهاج ذلك الميدان
- ما اكذب الانسان
قد كنت غائبا فى رحلة الطعام
شغلت بالفتاة والغلام
وألة الشهور والآيام
وكنت قد نسيت أن فى لسان
وعندما رايت فى المنام
بأننى اقول الفصح الكلام
جريت عنهما صبحوت أن اصبح
ولم أجد سوى الهواء والبخان
وقبل لى لسانك احترق
فى بحر صمتك الطويل
خدعتنى يا أيها الغراب
ما كان صوتى الذى يصبح
ولا الصليل كان للسيف
لكنها الختوف
لكنها الختوف



نخضة العلوم في فاخرة الفاطميين

بقلم د. عبدالرحمن زكي



وشئون المال ، والقضاء ، والحسبة والنظم الحربية وتركيب المجتمع ونظم المدينة ورؤى أهلها ، والحياة الاجتماعية ، ولها تتطلب الحياة الراقية من أنواع الفنون ، وأساليب العادة التي تنبثق من حاجيات المجتمع ، أضف الى هذا .. التعليم عامة وما يتطلبه من معلمين ومربين وفلاسفة ومخططين ، وإلى جانب التعليم ينهض العلماء بعينهم في دعم المعلم بوساطة انجازاتهم في علوم الطب والكيمياء والفيزياء والفلك والعلوم الرياضية والهندسية وعلوم النبات والحيوان واكتشاف أسرار الكون .. وتقويم البلدان وعلم الخرائط والموسيقى والغناء ، وسنعرض في هذا المقال ما حقته مصر في آفاق العلوم كالطب والكيمياء والفلك والفيزياء والرياضيات في أيام الفاطميين ، وراينا أن نهدي بحديث موجز عما أنجزه علماءها في أيام دولة آل طولون . ويعني للقاهرة أن تنبأ بمسار أحرزته من مكانة علمية مرموقة في حقبتها الفاطمية القصيرة ، إذ كانت القاهرة مبعث هذا التراث .

الطب والرياضيات في أيام الطولونيين

تقابلنا في العصر الطولوني بشان حركة علمية طبية ، فقلتي بأحمد بن يوسف بن إبراهيم المعروف بابن الداية وهو يمثل بحق الخطوات التي قطعتها الدراسات التاريخية في العصر الطولوني .

ليست حضارة شعب من الشعوب مجرد العمارات الضخمة والمعابد الضاهقة والتصور الشامخة ، بل إن حضارته لمجموعة من المصنوعات والفنون والمؤثرات والأفكار ، امتزجت جميعها وتآلفتها تراث ثقافي راق ، وتفكير علمي متقدم ، بالإضافة إلى صفات خلقية يتحل بها أفراد الشعب وزعامات على قدر رفيع من تفهم عناصر القيادة البشرية التي تؤدي دوماً إلى الفلاح والتقدم .

فهل كان الشعب المصري بعد الفتح العربي ومرور قرنين ونصف على اعتناق غالبية أفراد الدين الحنيف على استعداد للدخول في مرحلة حضارية جديدة بعد المرحلتين المسيحية والفرعونية يمكن القول بأن العصر الممتد من الفتح العربي لمصر حتى قيام الدولة الطولونية كان مرحلة تهيؤ أو دور التكوين لحضارة إسلامية تنبثق من مجتمع إسلامي مصري . وقد شاهدت تلك المرحلة انتشار الإسلام واللغة العربية وتدفع الدماء العربية في عجرات متعاقبة . وتريد أن نتعرف الآن على تحديد الدور الذي لعبه العصر الطولوني في حضارة مصر الإسلامية بعد أن حقق أحمد ابن طولون لوادي النيل الاستقلال السياسي لا يمكن التحدث عن الحضارة الإسلامية دون التأكيد على التشريع الإسلامي ونظم الإدارة ،

طولون وأجزل له العطاء وأنه كان حاذقاً في صناعته
الا أنه يتبين مما ذكره البلوى ان هذا العلم شاع
بين المسلمين وهو يشير الى طبيب يسمى الحسن
ابن زيرو اشتراك في علاج ابن طولون . وقد شاعت
صناعة الطب في مصر في ذلك العصر وكثر
المشتغلون بها (٤) .

سعيد بن البطريق :

ويقابلنا من الأطباء النصارى الشيقان عيسى
ابن البطريق الذى ازدهر في النصف الاول من
المائة العاشرة ، وسعيد بن البطريق وكان طبيباً
عارفاً بصناعة الطب ، علماً وعلمانياً في جزيئات
الداواة والعلاج ، بارعاً فيها وكان مقامه بمدينة
مصر القديمة .

كان سعيد بن البطريق (ت ٩٣٩ م) نابغة
وامام عصره ، وهو من أهل الفسطاط ، وكان طبيباً
مهماً في صناعة الطب نظرياً وعملياً ، واشتهر
أيضاً مؤرخاً فقد ألف « نظم الجواهر » . ولد سنة
ست وسبعين وثمانمائة ، ولما كانت سنة اثنتين
وثلاثين وتبسماء / تصب بطريقاً على الاسكندرية
رئيساً أو تسيوس (أوتيا) وله من العمر نحو
ستين سنة . له من تصنيف طبي ، وكتاب الكناش
في الأدوية المفردة والمركبة ، عشر الأب بولس
على نسختين منه الواحدة بحلب والأخرى بالقاهرة

والمعروف أن كتاب « نظم الجواهر » الذى ألفه
لأخيه عيسى طبع في الاسكندرية سنة ١٦٥٨ مع
ترجمته الى اللغة اللاتينية بهمة العلامة الانجليزى
ادوارد يوكوك ثم نشرته المطبعة الكاثوليكية في
بيروت سنة ١٩٠٦ .

نسطاس النصراني :

ازدهر في صناعة الطب في أيام محمد بن طغج
الاشيد . له رسالة في البول كتبها الى زيد بن
رومان الاندلسى النصراني ، وله أيضاً « كناش في
الطب » .

فقد ألف كتاباً في سيرة ابن طولون وسيرة أبى
الجيش ، وكتاب المكافاة الذى يمثل فيه طابع
العصر - عصر الترجمة والنقل من المعارف القديمة
على نطاق واسع ، وكتاب « أخبار الأطباء » .

ويتسم كتاب المكافاة وكتبه الأخرى بثقافة
واسعة ، فهو كاتب ، وهو شاعر وهو عالم
بالهندسة والفلك ، ثم هو ذو نظر ثاقب نافذ
يقص في صميم المجتمع المصرى . وقد أتاح له
اتصاله بالأمراء الطولوتيين ورجال الدولة والكتاب
والفلاحين خبرات اجتماعية واسعة المدى صورت في
كتاب المكافاة . وفي هذا الكتاب اشارات الى ارتفاع
ابن الداية بالمعرفة الاغريقية وادافته منها . وهو
على الخصوص مفرم بالغلطون مصعب بسيرته ويقتبس
حكمه (١) .

عاش ابن الداية فيما بين ٨٦٨ و ٩٠٥ م (في
قول آخر ٩٤٢ م) وعمل عدة سنوات كاتمس
لعدة أمراء من آل طولون . شرب بسهم وافر
في علم الحساب وألف كتاباً عن المقود المتماثلة
De similibus archibus () .

وآخر عن النسب ، ويعتبر هذا الأخير من المراجع
التي كان لها الأثر في الفكر خلال العصور
الوسطى . ويرجع الفضل الى « استلامه ليوناردو
البيزى من بيزا » ، وجوردانوس بوريدريوس في
تعريفه الى الغرب .

وذكر ابن الداية في كتابه المكافاة بأنه صاحب
رجلا من المسلمين الذين اشتغلوا بالطب واسمه
على المنطبيب المعروف بالديدان ، وإن هذا الطبيب
كان حسن المعرفة بكتب أفلاطون ورموزه ومبرزا
في الطب .

ويبدو أن صناعة الطب في مصر قد أنشأت
من تقاليد مدرسة الاسكندرية القديمة . ومن حسن
الحظ أن البلوى (٢) في حديثه عن أيام ابن طولون
الآخيرة ومرضه وخلافه مع أطبائه أمدنا بأخبار
عن صناعة الطب في مصر ، وقد تبين منا أنها
لم تعد وقفاً على غير المسلمين . وصحيح أن سعيد
بن تيوفيسل (٣) كان الطبيب الذى فضله ابن

(١) المكافاة : ص ١٠٤ ، القاهرة ١٣٣٢ هـ / ١٩١٤ .

(٢) سيرة ابن طولون : حققها محمد كرد على ص ٣١٩

- ٢٢٢ ، دمشق ١٣٥٨ هـ .

(٣) توفى سعيد عام ٨١٢ م .

(٤) سيدة اسماعيل كاشف وحسن محمود : مصر في

عصر الطولوتيين والاشيديين ص ١٢٢ - ١٢٣ .

البيمارستان الطولوني

أنشأ أحمد بن طولون بيمارستاناً في سنة ٢٥٩ هـ / ٨٧٢ م في القسطنطينية ، واتفق عليه ستين ألف دينار، ولم يكن قبل انشاءه بيمارستان بمصر (٥) وقد شيد حمامين لهذا البيمارستان ، أحدهما للرجال والآخر للنساء . ذكر المقرئ (٦) أن ابن طولون شرط أنه إذا جىء بالمرضى تنسزع ثيابه ويؤخذ ما معه من المال وتحفظ عند أمين البيمارستان ثم يلبس ثياباً ويقرب له ويفدى عليه ويراح بالأدوية والأغذية والأدوية حتى يبرأ فإذا ما أكل فروجا ورفيغا أمر بالانصراف وأعطى ماله و ثيابه . وكان بهذا المستشفى خزانة كتب قيمة في سائر العلوم . وكان من بين أطباء هذا البيمارستان محمد بن عبدون الاندلسي وسعيد ابن توفيل (٧) ، وشمس الدين محمد بن عبد الله المصري . وقد أصاب هذا البيمارستان الحراب بعد زوال الدولة الطولونية . وعلى كل حال فقد كان هذا البيمارستان قائماً وشاهداً المؤرخ المصري الفيلسوف (ت ١٤١٨) . والمعروف أن كافور الإخشيدي بنى بيمارستاناً آخر (٨) . وننتقل بعد ذلك إلى عالم فيزياء فيزياء الخ اسمه في آخريات المرحلة الطولونية ، عالم تكلم عنه المراجع العربية ما يزال بعض الفيوض المحيط بتاريخ حياته وهو :

شجاع بن اسلم المصري (أبو كامل) :

ذكر عنه ابن القفطي في كتابه أخبار العلماء بأخبار الحكماء عبارة موجزة وهي : « وكان فاضلاً وقته وعالم زمانه وحاسب أولائه وله تلاميذ تخرجوا بعلمه » . علامة بالحساب ، وهو مصري

(٥) أشار المقرئ إلى بيمارستان في حي الممار بالقسطنطينية ، شيد في عهد الخليفة علي الله الذي توفي سنة ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م . وذلك قبل انشاء أحمد بن طولون على بناء بيمارستانه . كما أشار ابن دقاق إلى بيمارستان آخر كان في شارع القناديل بالقسطنطينية .

(٦) الخطط ، ج ٤ ، ص ٢٥٩ . انظر أيضاً الدكتور التتائي الماسي : مقدمة في تاريخ الطب العربي ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٧) كان من أطباء أحمد بن طولون ولم يلقه لم يلقه في علاجه ذات مرة قرباً بالقسطنطينية حتى مات ثم استندى طبيباً آخر اسمه الحسن بن زبرك .

(٨) الفيلسوف : صبح الامنى ، ج ٢ ص ٣٣٧ .

ظهر بين ٨٥٠ م و ٩٣٠ م أي على أيام الطولونيين وصلت اليها أهم أعماله مترجمة إلى اللغتين اللاتينية والعبرية . ولقد استفاد منها « ليوناردو البيزي » (نسبة إلى بيزا) ومن تلك المؤلفات : كتاب الجمع والتفريق (القسمة) وهو كتاب يبحث في قواعد الأعمال الأربعة ولا سيما فيما يتعلق بالجمع والطرح . وله أيضاً : « كتاب الوصايا بالجبر والمقابلة » الذي قال فيه مؤلفه :

« لفت كتاباً معروفاً يكمل الجبر وتماهه وزيادة في أصوله » وأقمت الحجة في كتابي الثاني بالتقدمة والسبق في الجبر والمقابلة لحمد بن موسى الخوارزمي والرد على المحترف المعروف « بآبن بردة » ولما بينت قصيره وقلة معرفته بما ينسب إلى جده ، رأيت أن أؤلف كتاباً في الوصايا بالجبر والمقابلة ، وله أيضاً « كتاب الوصايا بالجبر » .

و « كتاب الشامل » وقد يكون هذا الكتاب هو بعينه « كتاب الجبر والمقابلة » (٩) وله « كتاب الكفاية » ، وكتاب مفتاح الفلاح .

وقد أوضح ابن اسلم في مؤلفاته مسائل كثيرة حلها بطريقة مبتكرة لم يسبق إليها . واشتهر هذا العلامة المصري أيضاً برسائله في الخمس والمشره وكذلك يكتفي في الجبر والحساب . وأكد كاربينسكي Karpinisky بأن شجاع كان المرجع لبعض علماء القرن الثالث عشر .

عثمان بن سويد :

وهذا عالم من أخميم (١٠) بالصعيد (بنابوليس) عرف كيميائياً وعاش حوالي عام ٩٠٠ ، ونسبت إليه مصنفات أخرى .

سوق الورق والكتب :

ونفتح حديثنا عن المجتمع العلمي على أيام الطولونيين بأنه كان في زمانهم في القسطنطينية سوق عظيمة للوراقين تعرض فيها الكتب للبيع وأحياناً تدور في دكاكينها المناظرات والنلوات ، وقد كان سوق الكتب هذا تجاه الجانب الشرقي من جامع عمرو بن العاص . أما سوق الكتيبيين بالقاهرة

(٩) تلمذ حافظ طولان : راث العرب الملى في

الرياضيات واللك ، ص ١٢٢ - ١٢٥ .

(١٠) كانت لهذه البلدة قبل انتشار الإسلام شهرة في مصر وعزت بتقاليدها العلمية ، وكان كثير من أهلها ملحنين باللغات الأفريقية والقبيلية والعربية .

فقد كانت بين الصاغة والمدرسة الصالحية (الصالح نجم الدين أيوب) * وقد أحدث حوالي : ٧٥٠م/ ١٣٠٠ أو بعد ذلك كما ذكر المقرئ في خطه (ج ٢ ص ١٠٢) ، وكانت على أيامه مجمعا لأهل العلم يتروء عليها . ولم يكن ياتو الكتب مجرد تجار ، وإنما كانوا غالبا أدباء ذوي ثقافة يسعون للذة العقلية من وراء هذه الحرفة التي كانت تتيح لهم المطالعة وتنجذب لذكائهم العلماء والأدباء .

التفكير العلمي في أيام الفاطميين

بلغت مصر ذروة سامية في حضارة العصور الوسطى على أيام الفاطميين ، فارتقت فيها العلوم والفنون والآداب والعمارة . وفي ذلك العصر لمت فيها أسماء طائفة من العلماء والأدباء والمؤرخين والحكام والأطباء ، وأخذ الأزهر ودار الحكمة يجدان في الدراسات ونشر ألوان المعارف عن طريق الحلقات والندوات .

وإذا كانت المساجد قامت بجهود مشكورة في تاريخ المسلمين وحضارتهم ، فإن الأزهر منذ تأسيسه (٩٧٢) في القاهرة المزية ، نهض بواجب رئيسي ، ليس في تأسيس مصر فطيم ، بل وفي تاريخ الأمم العربية والمسلمين الإسلامية على مر العصور . نهض الأزهر الشرف في أثناء مراحل المتعاقبة برسائله الدينية والعلمية ونشر أضواء العلم في قطار المعصرة ، كما كان العام الأوجيد على الحفاظ على اللغة العربية والثقافة الإسلامية في عصور التدهور والانحطاط ، كما كان للأزهر أدوار روحية قاوم فيها شتى تيارات الإلحاد والانحرافات والمذاهب الهدامة .

كان الأزهر جامعة يقصدها طلاب العلوم الدينية واللغة العربية والثقافات الإسلامية من شتى أنحاء العالم ، كما كان مصدر الدعوة الإسلامية إلى مختلف الشعوب . وهو إلى اليوم ما زال ملتقى آلاف الطلاب من أنحاء العالم ، كما أنه مصدر مئات العلماء إلى مختلف القارات للتدريس والإرشاد ولا سيما بعد ما خرب المغول ، بغداد ودمروا مدارسها في عام ١٢٥٨ ، فازدحمت أروقة الأزهر بالطلاب من السودان وسورية والعراق والمغرب والجزيرة العربية وبلاد الترك والصين والهند والملايو . وكان للأزهر الفضل فيها وصل إليه

كثير من أفاضل العلماء في الشهرة ، سنذكر منهم على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر : أبو عبدالله القضاي (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م) الفقيه والمؤرخ وكان أستاذًا بالأزهر ، وعبد الوهاب الشعراي المتصوف الجليل (ت ٩٧٣) وأحمد المدرير الذي اشتغل بالتدريس في الأزهر وألف عدة كتب في الفقه ، وغيرهم كثيرون .

دار الحكمة - القاهرة :

وفي القاهرة أسس الخليفة الحاكم بأمر الله عام ٣٩٥ هـ (١٠٠٤) دار الحكمة ، وجعل فيها مكتبة كبيرة فيها آلاف الكتب المنوعة النادرة المزيعة المثال ، والتي امتازت بجودة الخط وجمال التجليد ودقة الزخارف وهي في شتى العلوم والمعارف : في الفقه والنحو واللغة والحديث والتاريخ والنجوم والكيمياء والفلسفة والطب وغيرها من كل كتاب عدة نسخ . وفيها المصاحف المذهبة بالخطوط المنسوبة كخط بن مقله وابن السواب وغيرهما من مشاهير الخطاطين . وقد نقل الحاكم بأمر الله إليها الكثير من كتب قصره ومن خزائن قصور الأمراء ما يقدر بستمائة ألف مجلد . وقد نظم عبد الله بن داود الحكمة بعد هذا - مليون وستمائة ألف مجلد - إلى بكر في جميع بلاد الإسلام دار كتب أعظم منها .

وكان الحاكم بأمر الله يشرف بنفسه على الحركة العلمية التي كانت في دار الحكمة وتجري بحضرته المناظرات والندوات الدينية والعلمية . وسار الخلفاء الفاطميون على طريقة الحاكم ، فضاغفوا أوقافها وجرفوا عليها بسسخاء . وذكر المقرئ أن ما كان ينفق عليها ٢٥٧ ديناراً في السنة ، ولعل هذا المبلغ هو الذي كان يصرف عليها في أواخر أيامها .

وكانت دار الحكمة من أهم المراكز التي قامت بنشر مذهب الشيعة الفاطمي في شمال أفريقيا والشام وبلاد الجزيرة ، وتخرج منها أعلام المذهب ومجهدهم الذين خضعوا الفواطم وأمدوا المكتبة الفاطمية بشتى كتب الفقه والعلم التي تعزز مذهبهم .

بقيت الدار عامرة بمجالسها العلمية حتى عام ١٠٦٨م ، فاصابتها نكبة طوحت بكثير من كتبها النفيسة . وذلك أن الخليفة المستنصر بالله

(١٠٢٥ - ١٠٩٤) كان ضعيفا ، وأحمل أمور البلاد ، فثار عليه الجيش بقيادة ابن حيدان عام ١٠٦٨ وأجبروه على بيع كنوزه ومتاع قصوره لسد حاجتهم ، وامتدت أيدي الجيش الى خزنة كتب دار الحكمة ، فاقسم القادة المصاحف المحلاة بالذهب والفضة ، ثم فرقوا كتب دار الحمة وحملوا منها عدة أحمال الى الاسكندرية وبيتها كانت في الطريق سطا عليها بعض العربان وأحرقوا ورقها وانتزعوا جلودها النفيسة ، وهكذا تبدد قسم كبير من نفائس الكتب (١١) .

وفي عام ١١٢٢م أغلقت الدار وظلت مهملة حتى تولى الحكم الخليفة الأمر بإحكام الله (١١٠١ - ١١٢٩م) ، فرأى بناء على نصيحة وزيره المأمون البطائحي أن تشيد دار أخرى ، عرفت بدار العلم الجديدة ، ويقال ان نفقة بنائها بلغت مائة ألف دينار . وفتحت الدار الجديدة في ربيع الاول سنة ٥١٧هـ / ١١٢٣م . وعاد الانتفاع بها كما كانت . وقد استمرت عامرة بمجالسها العلمية الى انتهاء دولة الفاطميين (١١٧١م) . ولما استولى صلاح الدين الأيوبي على الحكم هدم دار الحكمة ، وأسس مكانها مدرسة للشافعية ، ونقل القاضي الفاضل عبد الرحيم اليبساني ما يارب مائة ألف مجلد الى مدرسته الفاضلية التي شيدها بطريق ملوخية بجوار داره سنة ٥٨٠هـ / ١١٨٤م ووثقها على فقهاء الشافعية والمالكية . كان يقتنى لهذه المدرسة الكتب من كل علم وفن ، وكان بها نسخ يواصلون العمل دون كلل ، قيل ان عدد ماكان بها من الكتب مائة ألف وأربعة وعشرين ألف مجلد ، اشترى معظمها مما تخلف من مكتبات الفاطميين . وكان القدر كان وافقا بالمصداق لهذه المكتبة النفيسة ، فانه حين وقع الغلاء بمصر عام ٦٩٤هـ / ١٢٩٥ والسلطان يومئذ الملك العادل كنيها المنصورى ، أخذ الطلاب الذين يعرّدون عليها يبيعون كل مجلد برغيف خبز حتى فقد معظم ماكان فيها من الكتب ، ثم أخذ الفقهاء يحذون حذوهم ففترقت جميع الكتب .

الطب في أيام الفاطميين

أحمد بن محمد البلوى :

ازدهر الطب في أيام الفواطم ، ولجت أسماء

(١١) سعيد الديوه جي : بيت الحكمة ، ص ٥٥ - ٧٠

الواصل .

كثير من الاطباء المسلمين والنصارى واليهود . نذر بين هؤلاء : الطبيب المؤلف أحمد بن محمد البلوى الذى عاش في القاهرة ومات حوالي ٩٩٠ . وهو مؤلف رسالة تناول فيها صحة الحوامل والعناية بالأطفال اسمه « كتاب تدبير الحبال والأطفال » . وكان من معاصريه الطبيب الصيقل ماسويه المارديني (ت ١٠١٥) الذى اشتهر في بغداد وعاش في أيام الحاكم بأمر الله . وكان من مؤلفاته رسالة تناول المسيلات والملينات وذكر فيه علاج عدد يذكر من الامراض . ووسائل معالجة كل منها . ولعل أهم ما صنفه المارديني كتابه الكامل في العقاقير « فارماكوپيا » وقد ظل يعمل بهذا الكتاب كمرجع هام في الصيدلة عدة قرون متواصلة في الغرب . واسمه باللاتينية :

Antidotarium sive Grabadin medicamentorum.

وليس هذا محل دهشة فقد اشتغل العرب بالصيدلة وهم واضعو أسس هذا العلم ، كما أنهم أول من أسس مدارس الصيدلة ووضع التأليف المتعة في هذا الحقل (١٢) واستنبطوا أنواعا كثيرة من العقاقير يشار على ذلك أسماؤها التي وضعها العرب والتي لا تزال على وضعها عند الغربيين (١٤) .

محمد بن سعيد التميمي :

ومن أطباء هذا العصر « أبو عبد الله محمد بن سعيد التميمي المقدسي » . ولد بالقدرس وجاء الى مصر عام ٩٧٠ واستقر بها عدة سنين حتى توفاه الله . أجرى تجارب كثيرة في العقاقير والصيدلة وصنف عدة كتب في الطب وفي تركيب أدوية العلاج . ونذكر أهم أعماله : « المرشد » الذى يحتوى على معلومات نفيسة عن النبات والمعادن . الخ . واسمه الكامل « المرشد الى جواهر الأغذية وقوى المفردات » وتوجد منه قطعة تبلغ النصف بكتبة باريس (١٥) صنف للوزير يعقوب بن كلس

(12) Sartou . Introduction to Science, vol. I, p. 728.

(١٣) المختطف : مقال للدكتور فليبي حتى في مجلة المختطف . فبراير ١٩٢٥ .

(١٤) زيدان : تاريخ التمدن الاسلامى - ج ٣ ص ١٨٥ .

من أسماء تلك العقاقير الكافور Camphor والقرطم Carthamus والكومون Cumin

(١٥) نكلم عنه ليكرت ، ج ٢ ص ٣٨٩ .

المنتزعة من كتب أبقراط وجالينوس وغيرها ،
وكتاب التعاليف الفلسفية وغيرها (١٧) .
أبو القاسم عمار بن علي :

ونتقل بعد ذلك الى المتحدث عن أبي القاسم
عمار بن علي الكحال (طبيب العيون) . ومع انه من
أصل عراقي ، الا أنه قد عمل طبيباً للعيون في
القاهرة في أثناء حكم الحاكم بأمر الله (حكم ٩٩٦
- ١٠٢٠ م) . يعتبره العلماء في طبعة الكحالين
في العالم الاسلامي بيد أن مؤلفات معاصره الكحال
علي بن عيسى كانت أشمل فأسدلت الستار على
كتابات عمار . ونذكر منها : « كتاب المنتخب في
علاج العين » الذي يذكر فيه عدة وصفات واضحة
لأمراض العين وطرق علاجها . والواقع ان الجزء
العمل من هذا الكتاب وهو الخاص بالجراحة لهام جدا
اذ تناول فيه اجراء ست عمليات ماء العين
(كاتاركت) واحداها عملية لماء العين اللينة
بالامتصاص بوساطة أنبوبة معدنية مجوفة اخترعها
عمار بذاته . وقام ناتان معطي بترجمة كتاب
المنتخب الى العبرية في اثنائه اقامته بروما في
النصف الثاني من القرن الثالث عشر ، ثم صدرت
طبعة باللاتينية في جزئين اشترك في عملها العلماء
من هيرج وليوت وميتشرخه في عام ١٩٠٥ بعنوان
في طب العيون العربي عن مرجه الاصل :
*Die arabischen Augenärzte nach den Quellen
be arbeitet.*

وجدير بالذكر أن المخطوط الاصل لكتاب
ابن عمار محفوظ في مكتبة الاسكوريال باسبانيا .

أبو الحسن علي بن رضوان :

وهذا طبيب يعتبر من أقدم الأطباء المصريين
الذين عرفتهم مصر الاسلامية (١٨) ولد بالجيزة
حوال عام ٩٨٠ م وتوفي قرابة ١٠٦١ م . كان
ابوه قرانا ولاقي في تعليمه أهوالا حتى برع في
الطب بعد ما استوعب معظم كتب الاقدمين الذين
سبقوه في هذا العلم وعمل رئيسا للأطباء بالقاهرة
في أيام الحاكم بأمر الله (حكم ٩٩٦ - ١٠٢٠م)

(١٧) ابن ابي أصيبه : طبقات الأطباء ، ج ٢
ص ٩٠ .

(١٨) ترجم جيراردو دي كريمونا الى اللاتينية شرحه
لكتاب جالينوس ، وعنوانه العربي «شرح الصناعة
الصفراء» بجالينوس .

وزير المعز والعزیز ، وصنف له كتابا سماه : مادة
البقاء باصلاح فساد الهواء والتحرز من ضرر
الآرباء . ولقد لقي أطباء مصر ، واختلط بالأطباء
القادمين من أهل المغرب في صحبة المعز لدين الله
عند قدومه ، والمقيمين بمصر من أهلها . وكان
التميز موجودا بمصر سنة ٤٧٠ هـ (٩٨٠ م) .
ونذكر من مؤلفاته الأخرى :

١ - رسالة في صنعة الترياق الفاروقى والتنبية
على ما يفلط فيه من أدوية وتعت أشجاره الصحيحة
وأوقات جمعها وكيفية عجنه وذكر منافعه
وتجربته .

٢ - مقالة في ما حية الرمد وأنواعه وأسبابه
وعلاجه .

٣ - كتاب الفحص والاختيار .

٤ - كتاب المرشد الذي ذكرناه وهو كتاب عظيم
النفع توجد منه قطعة تبلغ النصف بمكتبة باريس
الوطنية .

أبو القاسم عمار بن علي :

كان من أطباء المعز لدين الله وهو الطبيب
الاسرائيلي موسى بن العازار . كتب له اقرأدينا ،
وكان عالما بصناعة العلاج بتركيب الأدوية
وطبائع المفردات . وهو مؤلف كتاب «الاصول»
ذكر أنه يفتح السعد ويحصل الترياق
الشراسيفي والأفماس المارضة للنساء عند
حضور طمئن ، وينقى الرحم من الفضول المانعة
لها من قبول النطفة ومن الاخلاط اللزجة التي
تكون سبب إسقاط الاجنة وينفع الكلى والمثانة
وينقيهما من الفضول . الغليظة ويحل الماء الاصفر
من البطن ويخرجه بالبول . وما ركب موسى
بن العازار (العيزار) للمعز شراب للتمر هندی
واشتراط فيه شروطا كثيرة من النفع (١٦) .

علي بن سليمان :

طبيب عاصر ثلاثة خلفاء فاطميين ، هم العزيز
بالله بن المعز ، والحاكم بأمر الله ، والظاهر .
تميز في الطب والرياضيات وأحكام النجوم . له
تصانيف شتى ، منها كتاب الحساوى في الطب
وكتاب الامثلة والتجاوب ، وكتاب الخواص الطبية

(١٦) القفطى : اخبار العلماء باخبر الحكام (١٦)
السادة ص ٢١٠ - ٢١١ وانظر ابن أصيبه ج ٢ ص
٨٦ .

وعلى أيام خليفتين آخرين: هما الظاهر والمستنصر بالله . وقد انتقد كاتبو سيرة ابن رضوان هذا الصلابة لأنه لم يتعلم الطب عن أحد مشاهير اساتذة الطب واعتمد في ذلك على تعليم نفسه ، وعلى العكس من ذلك نجد ابن رضوان يفتخر بذلك في سيرة حياته التي كتبها حوالي عام ١٠٥٠ .

ولابن رضوان ما يقرب من تسعين بحثا في الطب ، لمسل أهمها ما نشره الدكتور ماكس مايرهوف ، وعنوانه « في دفع مضار الإيدان بأرض مصر » . وهذا البحث ينقسم الى خمسة عشر فصلا ومقدمة انتقد فيها آراء الطبيب التونسي أحمد بن إبراهيم المعروف بابن الجزار ، لاعتماده على ما سمعه فيما كتبه ولم يحقق فيسأ كتبه بنفسه . وسأقبل للقارئ رموس تلك الفصول لأهميتها :

- ١ - وصف مصر .
- ٢ - ما يختص بطقسها .
- ٣ - ذكر ستة أسباب تسبب الصحة والمرض في مصر .
- ٤ - فصول السنة في مصر ،
- ٥ - أكثر ما ذكره ابن الجزار عن أسباب وخم هذه البلاد غير صحيح .
- ٦ - عن القاهرة .
- ٧ - عن أسباب الطاعون ،
- ٨ - عن الأسباب الستة المذكورة في الفصل الثالث .
- ٩ - عرض هام عن تدبير الصحة والعلاج الطبي .
- ١٠ - ما الذي يجب على الطبيب عمله في مصر ،
- ١١ - وصف قواعد الحياة ،
- ١٢ - عن تلطيف أضرار الهواء والماء والطعام في مصر ،
- ١٣ - عن منع الاسقام التي تسببها الامراض المتفشية بمصر .

١٤ - وصفات العلاج ،

١٥ - قواعد صحية لأهالي مصر (١٩)

ومما يذكر أن ابن رضوان تبادل مع زميله الطبيب العراقي المختار بن بطلان المساجلات والمناقشات الطبية والعلمية ، ولما طالت مسافره ابن بطلان من بغداد الى مصر ليري مناظره ، وأقام

(19) Max Meyerhof : Climate and Health in Old Cairo according to Ali Ibn Radwan, Cairo, Dec. 1928.

بها سنوات واستمرت بينهما المناظرات ، ويقول ابن أصمعيه في المقارنة بينهما : كان ابن بطلان أعذب لفظا وأكثر طرفا وأميز في الأدب وما يتعلق به . وكان ابن رضوان أطب وأعلم بعلوم الحكمة وما يتعلق بها .

أما مؤلفات ابن رضوان ، فقد ذكر ابن أبي أصمعيه (٢٠) عانة واثنين بين كتاب ورسالة ومقال ، نذكر منها :

- ١ - شرح كتاب العرق لجالينوس .
- ٢ - شرح كتاب الصناعة الصغرى .
- ٣ - شرح كتاب النض الصغرى لجالينوس .
- ٤ - شرح كتاب جالينوس الى أغلوقن .
- ٥ - شرح كتاب الاسطقسات لجالينوس .
- ٦ - كتاب الأصول في الطب .
- ٧ - كتاب النافع في كيفية تعليم صناعة الطب .
- ٨ - كتاب الانتصار لارسطوطاليس .
- ٩ - تفسير ناموس الطب لأبقراط .
- ١٠ - كتاب في حل شكوك الرازي .
- (١١) رسالة الى أطباء مصر والقاهرة في خبر ابن بطلان .
- ١٢ - رسالة في الكون والفساد .
- ١٣ - كتاب في الأدوية المفردة على حروف المعجم (١٢ مقال) .
- ١٤ - كتاب في الرد على الرازي في العلم الالهى واثبات الرسل .
- ١٥ - كتاب فيما ينبغي أن يكون في حانوت الطبيب (٤ مقالات) .
- ١٦ - مقالة في دفع المضار عن الأبدان في مصر (وهي التي لحصنا محتوياتها) .

ومما تجدر الإشارة اليه ان علي بن رضوان اكتشف نجسا جديدا في عام ١٠٠٦ م وذلك عندما كان يدرس في القسطنطينة . وقد شاهد كثيرون هذا النجم الساطع قرب الأفق . لكن الفتى علي كان الوحيد الذي عين مركزه بدقة بالنسبة للنجوم الأخرى . وظلت المعلومات عن هذا النجم محفوظة في مكتبة أحد الأديار قرب مفرد في أسبانيا

(٢٠) حيون الابناء في طبقات الأطباء . ج ٢ ص ١٩٦ -

أبو يعقوب اسحق

وهذا أبو يعقوب اسحق بن إبراهيم طبيب الحاكم بأمر الله الخاص . وقد أشار عليه مرة في إثناء مرضه بأن يشرب النبيذ لبواعت صحية ، فنزل الحاكم على نصحه ، وجنح إلى ما يستمتع به الشراب من مجالس السمر مدى حين . فلما توفي أبو يعقوب امتنع عن الشراب ومجالسه ، وعاد إلى زهده واشتد في تحريم النبيذ
م . عبد الله عنان : الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية

أبو الحسن سهلان بن عثمان :

ومن مشاهير أطباء العصر الفاطمي ، أبو الحسن سهلان بن عثمان بن كيسان ، وكان عالما وطيبيا حاذقا . تقسم عند الخلفاء العواظم ، وعلا جاحه في أيام العزيز بالله واقفنى المال الجزيل .
ولما توفي (ت ٩٩٦) تقلت جنازته يوم الأحد بعد الظهر ، وبين يديه خمسون شمعة موقدة ، وعلى نابوته قوب مثقل ، وخلف جنازته المطران ، وأبو الفتح منصور بن مقشر طبيب الخليفة الخاص ، وإسماعيل النصارى وصلى عليه في كنيسة الروم بقصر النسيج طول الليل ، ثم أخرج إلى دير القصر ، ودفن هناك .

ولسهان بن كيسان من التصنيفات : كتساب في الاقرباذين ، كان مجهولا حتى عثر على نسخة منه الأب بولس سباط سنة ١٩٢٠ بحلب وذكره في الفهرس (٢١) .

وله مختصر في الطب مجهول ، صنفه للخليفة العزيز بالله ، ليحفظ في خزائن الملوك بصهر ، عثر عليه العلامة بولس سباط بالقاهرة عند الأسقف ايسمنورس يعقوبى الحصى ، فاستنسخه وأتى في شهر ديسمبر ١٩٤٣ محاضرة عليه في الجمع العلمي المصري ثم نشره في مجلة المجمع في السنة المذكورة .

وله أيضا : مختصر في الأدوية المركبة المستعملة في أكثر الأمراض (٢٢) وفق في العثور عليه في سبتمبر ١٩٤٤ ونشره ضمن مطبوعات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

حتى قام بترجمتها من العربية إلى الانجليزية « برنارد جولد شتين » أحد أساتذة التاريخ في جامعة « ييل » الأمريكية . وقد أكب جولد شتين على درس هذه المخطوطة العلمية ، فوجد أن النجم الذى شاهده على بن رضوان كان من النوع الكبير وكان موقعه بالقرب من « برج الأرنب » ، كما أن المعلومات التفصيلية التى سجلها على كشفت عن أن هذا النجم ظهر في ليلة ٣٠ أبريل عام ١٠٠٦ م ، وقد تابع العالم « جولد شتين » دراسته عن هذا النجم ، فعثر على سجلات في بلدان أخرى تشير إلى هذا النجم الجديد ، لكنها لم تكن على جانب كبير من الدقة كما جاء في شرح على بن رضوان ، فقد ورد ذكر هذا النجم من قبل الصينيين في كوريا ، وسكان أوروبا . ووصف راهب في سويسره بأنه نجم من قدر فوق المعتاد . كان قد ظهر في أقصى الجنوب ، وقد ظل يتقلص ويتمدد لمدة ثلاثة أشهر ، وبموجب التعليمات التى أشار إليها « جولد شتين » تمكن الفاثمون على أعمال مرصد ييل في الولايات المتحدة ، من الحصول على صورة في ربيع عام ١٩٦٥ ، ظهر فيها قرص من مقدار ٢٥ ثانية من قوس . يرجح أنه الأثر المتبقى من الانفجار للنجم حديثا متفجئة عشرة قرون .

د - نقولا شاهين : النجوم الجديدة وتجم بيت لحم في مجلة قافلة الزيت ، عدد شوال ١٣٨٨ ص ٩ - ١٤ .

والنتيجة أن على بن رضوان عالم الجيزة لم يكن طبيبا فحسب ، بل كان فلكيا ممتازا خلف اسمه بين النجوم !

سلامة بن رحمون أبو الخير :

وهو طبيب مصرى يهودى قال أبو الصلت عنه : « وأبيه من رأته منهم (يعنى أطباء مصر) وأدخلهم في عدد الأطباء رجل من اليهود يدعى أبا الخرسامة ابن رحمون فإنه تلقى أبا الوفاء المبشر الحكيم وأخذ شيئا من صناعة المنطق وتخصص به وتميز عن أضرابه ثم قرأ الطب ونصب نفسه لتدريس كتب المنطق وكتب الفلسفة الطبيعية والالهية . وكان سلامة هذا موجودا في حدود سنة ٥١٠ هـ (١١١٦م) وهو الوقت الذى دخل فيه أبو الصلت إلى مصر ، ومستكمل عن أبي الوفاء المبشر بعد قليل .

(21) Al Fihris : Catalogue de manuscrits arabes
(22) Deux traités médicaux édités et traduits par R.F. Paul Shath et Christo D. Avierinos. Inst. F.A.O., Le Caire, 1953.

وفي أخريات القرن العاشر أيضا لمع اسم الطبيب أبو الفتح منصور بن سهلان ، وأصبحت له عند الخليفة العزيز بالله منزلة ، ولما تولى الحاكم بأمر الله ابنه من بعد ، حافظ على تلك المكانة .

واشتهر في العصر الفاطمي ، العلامة الطبيب يوسف البطريق (ت ٩٨٤ م) وقد سمي بطريقا على القدس سنة ٩٨٠م وأقام في الرياسة ثلاث سنين وثمانية أشهر ومات بمصر .

ابن مقشر :

ولمع اسم الطبيب أبو الفتح منصور بن مقشر النصراني وهو ابن أبي الفتح الذي تقدم ذكره ، وبلغ عند الحاكم بأمر الله منزلة سامية ونال منه العطايا الجزيلة . ولما اعتزل في عام ٣٨٥ هـ (٩٩٥) كتب إليه العزيز عندما تماثل للشفاء كتابا رقيقا يدل على مبلغ عناية العزيز بالله به . ومات هذا الطبيب في عصر الحاكم .

داود بن أبي البيان :

هو الشيخ السديد داود بن أبي البيان الاسرائيلي شهرته بعينه في الطب ، وعلم واسع في تشخيص العلة ووصف العلاج . وله في الماهرة في سنة ١١٦١ . وله في الادوية المركبة كتاب اسمه « الدستور » ، جمعه مسجداً تصنع نقشة بالاستعمال في البيمارستان الناصري بالقاهرة ، وغيره من دور التدوي في مصر والشام والعراق وحوانيت الصيدلة ، وكان ابن أبي البيان علما من اعلام صناعته فنية ذكره وعظم قدره حتى قال بعضهم فيه :

إذا أشكل الله في بطن

أتى ابن بيان له بالبيان

فإن كنت ترغب في صحة

فخذ لسقامك منه الامان

وقد وفق الأب بولس سباط في العثور على هذا الكتاب فحققه ونشره في مجلة المجمع العلمي المصري (٢٣) فخدم العلم به .

جاء في مقدمة الدستور موجزا لمحتوياته ، قال :

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا دستور يشتمل على بيان الادوية المركبة المستعملة في أكثر الامراض المختصر عليها

(23) Bull. de l'Inst. d'Egypte, Tome XV, 1932-1933.

في البيمارستان (الناصري بالقاهرة) ، وهي التي أنثر الأطباء استعمالها ، تعرف نفعها ، واشتهر ذكرها ، مما عني بجمعه داود بن أبي البيان المتطبب (٢٤) . وهو اثنا عشر باباً

الباب الاول في المعاجين والاطريعات (جميع لطريقل وهو المعجون) .

الباب الثاني في الجوارشنات (هاضمة الطعام)

الباب الثالث في الحبوب والأبارجات والمطبوخات

الباب الرابع في الأقراص والسعوفات .

الباب الخامس في الأشربة والمريبات واللحوقات

والربوبات .

الباب السادس في الفراغر والسعوطات .

الباب السابع في الأكحال والشيافات .

الباب الثامن في الحقن والفنائل والفزرجات (!)

الباب التاسع في الأطنية والضمادات .

الباب العاشر في الأدهان والنطولات .

الباب الحادي عشر في أدوية الفم والسفوفات .

الباب الثاني عشر في المراهم وأدوية التواسير

واخراجات .

ماسوية الماوديني :

وهو صهبدل اشتهر في بغداد وعاش في القاهرة

في أثناء العصر الفاطمي وتوفي عام ١٠١٥ م (٢٥)

ومن أهم مؤلفاته كتاب كامل في « العقاقير من

اثني عشر جزءا عرف في اللاتينية بعنوان :

Antidotarium sive Grabadin medicamentorum compositorum.

وقد شاع هذا الكتاب شهرة واسعة في أوروبا

اللاتينية واستمر قرونا عديدة الكتاب المدرسي

الاول في الصيدلة في العالم العربي .

أبو عمران موسى بن ميمون :

قرطبي المولد (١١٣٥) وكان أبوه رياضيا

وفلكيا ورجل دين ، اضطر الى مغادرة مهبط رأسه

(١١٤٨) فرحل مع أسرته الى فاس ومراكش ثم

استقرت بالفسطاط . وفي مصر بدأ ابن ميمون

يزاول الطب عملياً وكان قد درسه فاكتمسب

الشهرة حتى اتخذته آخر الخلفاء الفاطميين طبيباً

(٢٦) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء في طبقات الأطباء

ج ٢ ص ١١٨ و ١١٩ ، الطبعة الرومية سنة ١٨٨٢ .

(25) Sartou : Introduction to the History of Science, vol. 1, p. 728.



رسم لطبيب عربي

وليس له دأب سوى المطالعة والكتابة ، وكانت له زوجة فاضلة ولكن داخلتها الغيرة من الكتب . فلما توفي نهضت هي وجواربها الى خزائن كتبه وفي قلبها من الكتب لوعة ، لانه كان يشتغل بها عنها فحصلت كذبته ، وفي أثناء ذلك ترمى الكتب في بركة ماء كبيرة في وسط الدار هي وجواربها . ثم أخرجت الكتب بعد ذلك من الماء وقد غرق أكثرها . فهذا هو سبب تغير ألوان ورقها (٢٧) . وللمبشر بن فاتك مجموعة من الامثال (٢٨) نسبت الى قدماء الحكماء . عنوانها ومختار الحكم ومحاسن الكلم ، ترجمت هذه المجموعة الى الاسبانية بعنوان « قطع الذهب » (٢٩) أما التراجم الاوروبية الاخرى فنقلت عن ترجمة لاتينية باسم كتاب الفلاسفة الاخلاقيين ، وهي التي نقل الكاتب الفرنسي جيوم دي تينوتفيل كتابه المسمى « حكم

الحاصل ، كما شغل هذا المنصب أيضاً منذ السلطان صلاح الدين ، وصار أخيراً الطبيب الاول في بلاط ابنه ، الملك الأفضل نور الدين علي ، مات بعد أن خلف عدة مؤلفات في الطب ، وكان ذلك في خاتمة عام ١٢٠٤ (٣٦) .

مبشر بن فاتك بين الحكمة والطب :

الآن وقد انتهينا من الحديث عن الطبيب علي ابن رضوان ، فستحدث عن صديقه الامير ابو الوفاء المبشر بن فاتك . كان من اعيان أمراء مصر والفاضل علمائها وقد توفي في نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . اجاد علوم الهيئة والعلوم الرياضية والحكمة واشتغل أيضاً بصناعة الطب ، ولازم لذلك علي بن رضوان . كان المبشر كثير الكتابة ، ويقول ابن أبي أصيبعة أنه وجد بخطه كتباً كثيرة في تصانيف المتقدمين . وكان المبشر قد اقتنى مكتبة احتوت على تصانيف كثيرة ، وبعضها قد تغيرت ألوان أوراقها بسبب غرق أصابه . ويحدث الشيخ سعيد الدين المنطقي عن سبب هذا الفرق ، فيقول : كان الأمير بن فاتك محباً لتحصيل العلوم ، وكانت له خزانة كتب . فكان في أكثر أوقاته يجلس فيها ولا يفارقتها .

(٣٦) الديميبلي : العلم عند العرب واثره في تطور العلم العالي من ٣٧٦ ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٢ .

(٢٧) ابن أبي أصيبعة : ج ٢ ص ٧٨ - ٩٩ .
(٢٨) القفطي ، جمال الدين : كتاب اخبار العلماء
تأخير الحكماء ، القاهرة ١٣٣٦ هـ ص ١٧٦ - ١٧٧ .
وقد ذكر القفطي أنه كانت لمبشر ابنة عمرت بعده وروت بالاسكندرية احاديث ليلية .
(٢٩) حقق الدكتور احمد بدوي « مختار الحكم ومحاسن الكلم » وأصدر الكتاب المعهد العربي للدراسات الاسلامية في مدريد عام ١٩٥٨ .

الفلاسفة ، وهو الكتاب أو الرواية التي ترجمها إلى الإنجليزية الإيول ويفرز باسم أمثال الفلاسفة وحكمهم . وكان هذا الكتاب أول مطبوع إنجليزي طبعه كاستون منذ خمسمائة سنة أو بالدقة في عام ١٤٧٧ .

الفيزيكا

أبو علي الحسن بن الهيثم :

يقابلنا في العصر الفاطمي أكبر علماء المسلمين في الفيزيكا بل أعظم علمائها ، في العصور الوسطى ، ولولا ما أتبع لعلم البصريات أن يصل إلى ما أصبح عليه اليوم . ولد ابن الهيثم في البصرة حوالي عام ٩٦٥م وتوفي في القاهرة عام ١٠٣٩ م . وكانت مؤلفاته التي سنذكر منها المرجع المعتمد في البصريات عند علماء أوروبا حتى القرن السادس عشر .

أهم كتب ابن الهيثم : كتاب المناظر الذي ترجم إلى اللاتينية سنة ١٥٧٢ ، وأخذ عنه علماء أوروبا جميع معلوماتهم ، ولا سيما في موضوع انكسار الضوء ، وتشريح العين ، وكيفية تكوين الصور على شبكية العين (٣٠) .

وليس من اليسير هنا أن نأتي على ذكر جميع مؤلفات ابن الهيثم ونبين شتى أصول العلوم التي ألف عنها هذا العبقري . فلقد أثر علم الهندسة وحدها بشامية وخمسين تصنيفا ، ضمنها الكثير من آرائه الشخصية وإبراهيمه المخترعة وكانت منذ أقليدس وأرسطيدس في حاجة إلى الشرح والاثبات . ومن كتب الهندسة « حل شكوك أقليدس وشرح معانيها » ، ومقاله في أصول المساحة ، وفي تربيع الدائرة ، ومقالاته في خواص القطع الزائد .

كذلك في الفيزيكا (علم الطبيعة) وقد أربى ما ألفه فيها عن أربعة وعشرين ، بين كتاب ورسالة ومقالة . وتناول فيها موضوع الضوء ، وصناعة الميزان وغير ذلك . ولم يبق من مؤلفاته في الفيزيكا غير اثني عشر مصنفا توجد اليوم تحت يد العلماء (٣١) .

(٣٠) يوجد مخطوط كامل من هذا الكتاب في مكتبة فابا صوفيا ، وستة أجزاء من مخطوط آخر في مكتبة القامح .

(٣١) دكتور محمد علي حجاب : الثروة العلمية لابن الهيثم ، العدد الثاني من مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم ، ص ١٦٦ - ١٢٨ .

وفي علم الفلك لم يصلنا من مؤلفات ابن الهيثم فيه إلا نحو سبع عشرة مقالة من أربعة وعشرين تأليفا ، ويوجد أغلب هذه المؤلفات في مكتبتين باستانبول ، وتوجد واحدة منها في ليدن بهولندا وأخرى في زنجان ، وثالثة في القاهرة . وقد تحدث علنا في هذه المؤلفات عن إبعاد الأجرام السماوية وأحجامها ، وكيفية رؤيتها ، وعن الرصد النجمي والأثر الذي في وجه القمر ، وحركاته وارتفاع القطب !

وآلف ابن الهيثم في الحساب وفي الجبر والمقابلة ما لا يقل عن عشرة كتب ولا يعلم عنها إلا عن كتابه « في حساب المساملات » بمكتبة عاطف بتركيا ، وفي « استخراج مسألة عديدة » بهذه المكتبة أيضا .

وفي الطب آلف ابن الهيثم كتابين ، أحدهما في تقويم الصناعة الطبية ضمنه خلاصة ثلاثين كتابا قراها لجالينوس . والآخر مقالة في الرد على أبي الفرج عبد الله بن الطيب .

ولابن الهيثم في الفلسفة والمنطق وعلم النفس والأخلاق ، وفي الالهيات واللغة ما يربو على أربعين مؤلفا ، لا نعرف موجودا منها غير مقالته في « الجواهر » الموجودة في مكتبة « إدارة الهند » بلندن ، ومقالته « ثمرات الحكمة » بمكتبة كوبرلي زاده بالاستانة .

وفي دار الكتب المصرية أربعة مخطوطات من تراث ابن الهيثم ، أحدها لكتاب « حل شكوك أقليدس وشرح معانيها » ، وفيها أيضا مصورات لبعض المخطوطات .

وتحتل لندن واستانبول وباريس وطهران وليدن والهند بعدد وفير من مؤلفات ابن الهيثم ويمكن الرجوع إلى أماكن كل مخطوط بعد مراجعة قهارس تلك المكتبات الكبرى (٣٢) .

وللاستاذ العلامة مصطفى نظيف الفيزيقي المصري ، أطال الله حياته عدة بحوث هامة عن علم ابن الهيثم نشرها في مجلة الجمعية المصرية لتاريخ العلوم (٣٣) . وقد قال في مقدمة كتابه النفيس « البصريات » ما يلي : «... والذي جعلني

(٣٢) د. محمد علي حجاب : المصدر السابق ذكره ،

ص ١٢٩ - ١٢٢ .

(٣٣) العدد الثاني (عدد خاص من تاريخ العلوم)

ويشمل المحاضرات الفكرية لابن الهيثم .»

الفلك

وفي أيام الفاسطيين تبسغ بعض علماء الفلك ونذكر منهم :

أبو الحسن بن عبد الرحمن بن يونس المصري :

أحد مشاهير الرياضيين والفلكيين الذين ظهوروا بعد التتائي ، وأبى الوفاء البوزجاني . ويعده العلامة سارطون من فحول علماء القرن الحادى عشر الميلادى ، وقد يكون أعظم فلكى ظهر فى مصر . ولد فيها وتوفى بالقاهرة ٣١ مايو سنة ١٠٠٩

وابن يونس سبق غاليليو Galileo الإيطالى فى اختراع الرقاص وفى استعماله فى الساعات الدقاقة . وهو سليل أسرة اشتهرت بالعلم ، فأبوه عبد الرحمن بن يونس كان محدث مصر ومؤرخها وأحد علمائها، وجده يونس بن عبد الأعلى صاحب الإمام الشافعى ومن المتخصصين بعلم النجوم .

عرف الخلفاء الفاطميون قدر ابن يونس وقدموا عليه فأجزلوا له المطاء وشجعوه على متابعة بحوثه فى الفلك والرياضيات وقد شيدوا له مرصدا على جبل المقطم قرب القسطنطينية فى مكان عرف ببركة الحقيقى . إيجوز بما يلزم من الآلات والأدوات ،

قام بعمل عدة جداول فلكية (تعرف بالزيج) فبدأ بها فى أواخر القرن العاشر وأتمها فى عهد الحاكم بأمر الله ، وسماها «الزيج الحاكم» . وكان قصد ابن يونس أن يتحقق من أرساد الذين تقدموه وأقوالهم الفلكية وأن يكمل ما فاتهم (٣٥) وابن يونس هو الذى رسمد كسوف الشمس وخسوف القمر فى القاهرة حوالى سنة ٩٧٨م وأثبت منها تزايد حركة القمر وحسب ميل دائرة البروج ، فجاء تقديره أقرب ما عرف الى أن اتقنت آلات الرصد الحديثة .

وبرع ابن يونس فى المثلثات وأجاد فيها ، وبحوثه فيها فاقت بحوث كثيرين من العلماء ولها مكائنتها الكبيرة فى تقدم علم المثلثات . كما أنه حل أعمالا صعبة فى المثلثات الكروية . كان أول

أبدا يعلم الضوء دون فروع الطبيعة الأخرى إن علما ازدهر فى عصر التلمذات الاسلامى ، وكان من أعظم مؤسسيه شسنا ورفعة وأثرا الحسن ابن الهيثم الذى كانت مؤلفاته ومباحثه المرجع المتعد عند أهل أوروبا حتى القرن السادس عشر (٣٤) .

لقد اتفقت آراء جميع علماء الغرب على أن ابن الهيثم من الطراز الاول بين الرياضيين والطبيين فى الشرق والغرب ، فيقول سوتر Suter فى مقاله عن ابن الهيثم فى دائرة المعارف الاسلامية « وكان أحد أقطاب الرياضيين والطبيين العرب ، وكان أيضا عالما بالطب ويسائر علوم الأوائل وخاصة فلسفة أرسطو » . ويذكر دى بور فى كتابه « تاريخ الفلسفة فى الاسلام » الذى ترجمه الأستاذ محمد عبد الهادى أبو ريدة « . ونجد فى القاهرة فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى رجلا من أعظم الرياضيين والطبيين فى العصور الوسطى ، هو أبو عبد الله محمد بن الحسن بن الهيثم . ويقول العلامة سارتون (Barton) مؤرخ العلم عنه « أكبر عالم طبيعى مسلم ، ومن أكبر المشتغلين بعلم المناظر فى جميع الأزمان . وكان أيضا فلكيا ورياضيا وطبيعا » . ويكتب شروحا عدة على مؤلفات أرسطو وجاليليو .

ان لابن الهيثم كلمات ماثورة كثيرة تؤلف منها كتب ، ذكرها الفيلسوف العربى البيهقى وهى تدل على نزعاته الاخلاقية ، منها قوله : « اقبل لمسارك معروفك ، وللمستعد علمك واحرس عرضك ودينك » . ومنها « اذا وجدت كلاما حسنا لغيرك فلا تنسبه الى نفسك واكتف باستفادتك منه » . فان الولد يلحق بأبيه والكلام بصاحبه . وان نسبت الكلام الحسن الذى لغيرك الى نفسك نسب غيرك نقصانه وذائله اليك » .

ومن الحق القول أن ابن الهيثم وامثاله من العلماء الأفاضل قد أضاعوا العصر الذى عاشوا فيه وجعلوه عصرا ذهبيا نادرا تفخر به أية أمة فى تاريخها .

(٣٥) قال العلامة سور فى دائرة المعارف الاسلامية عن هذا الزيج « من المؤلف حقا انه لم يعمل اليها كاملا » . وقد نشر وترجم العلامة كوسان بعض فصول هذا الزيج فى : Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale . ج ٧ ص ١٦ - ٢٤٠ .

(٣٤) « البهريات » هو عنوان الكتاب القيس الذى وضعه الأستاذ مصطفى نظيف ويبلغ فى أكثر من ٧٠٠ صفحة لايش مادة وبها من أحسن الكتب الأوروبية التى تناول هذا الموضوع .

من توصيل إلى القانون الآتي : جتا أ جتا ب =
 ١/٢ جتا (١ + ب) + جتا (١ - ب) وكان
 لهذا القانون أهمية عظمى قبل اكتشاف
 اللوغاريتمات عند علماء الفلك .

وابن يونس هو الذي اخترع آلة الريح ذات
 الثقب ويندول الساعة كما قلنا (٣٦) .

وقد لمع في العصر الفاطمي ، المهندس المصري
 « أبو علي » الذي كان على علم تام بعلم الهندسة
 وقد عاش حوالي عام ٥٣٠هـ / ١١٣٥م . وله
 أدب وشعر تلوح عليه الهندسة (٣٧) .

التاريخ والمؤرخون

كانت كتابة التاريخ من أهم ما أسهمت به مصر
 في روضة الأدب الإسلامي ، فكان نصيبنا من
 المؤرخين ولا سيما في العصور الوسطى ، حقا مما
 نفخر به . إن المرجع الوحيد الذي يعتمد عليه
 في معرفة تاريخ مصر الإسلامية من بداية الفتح
 العربي ، هو كتاب «الولة والقصة» لأبي عمر
 محمد بن يوسف الكندي المولد بالمسطاط (٨٩٧م
 ٩٦١م) وكان حجة ثقة في معرفة أحوال مصر
 وأهلها وأعمالها . وقد وفق إلى تحقيقه وطبعه
 روفن جست ، المستشرق الانجليزي ، وقد أنقل
 عنه المؤرخون الذي جاؤا بعده الكثير مما دونه في
 كتابه ، ولا ريب أنه سيقم إلى الكتابة في خطط
 مصر وآثارها وفي تاريخ قضائها .

وهناك مؤرخ مصري آخر هو أبو القاسم
 عبد الرحمن بن الحكم (ت ٨٧١) ، وقد تعمق في
 الشريعة الإسلامية . ويعد مؤلفه « فتوح مصر
 والمغرب » مرجعا قيما لتاريخ مصر الإسلامية ، بل
 وتاريخ العرب في مصر والمغرب . وتنتقل بعد
 ذلك إلى الفقيه أبو محمد الحسن بن إبراهيم بن
 زولاقي الليثي (٩١٨ - ٩٩٧م) وقد أدرك انشاء

(٣٦) قدرى حافظ طوقان : تراث العرب العلم ،
 ص ٢٤٩ - ٢٥٢ .

(٣٧) من شعره :

نقسم قس في محبة مشر

نكل قس منهم هو اي موط

كان فؤادى مركز وهم له

محيط والحوالي لديه سطوط

انظر : اخبار العلماء بأخبار الحكماء لجمال الدين
 القسطلی ، ص ٢٦٧ ، مطبعة السعادة ، القاهرة .

القاهرة المعزية وقد عني بتاريخ مصر واث كتابا
 في سيرة الاخشيدي ، وكتبا في فضائل مصر وفي
 خطط مصر ، وتآليف أخرى في سيرة القائد جوهر
 وسيرة المعز وسيرة العزيز بالله . وتلقى أيضا
 بالمؤرخ عز الملك المسيحي (٩٩٧ - ١٠٣٩م) الذي
 كان من أقطاب الامراء ورجال الدولة الفاطمية وقد
 تولى الوزارة للحاكم بأمر الله وشغل عدة مناصب
 أخرى ، ألف في تاريخ مصر عدة كتب ، منها
 تاريخه الكبير المسمى «أخبار مصر» الذي لم يصل
 اليينا ولكن ذكر ابن خلكان عن رؤيته وفحصه
 وذكر أنه بلغ ١٣٠٠٠ ألف ورقة . وقد كتب أيضا
 سميد بن البطريق (ت ٩٣٩م) المعروف بأوثيقوس
 بطريق الاسكندرية عدة كتب في التاريخ أبرزها
 كتابه المشهور «نظم الجوهر» أو التاريخ «المجموع»
 على التحقيق والتصديق» كما صنف بعض المؤلفات
 في الطب .

ونذكر بين عداد المؤرخين المصريين : والقضاعي
 (ت ١٠٦٢م) مؤلف « المختصر في ذكر الخطط
 والآثار » ، وقد أوفده المستنصر سفيرا إلى تيودورا
 امبراطورة بيزنطة عام ١٠٥٥ م . وكذلك المؤرخ
 الحوائى «أبو صالح الارمني الذي ألف في تاريخ
 السلطنة والإدارة المصرية وتاريخ القسديسين
 والبطاركة ، وقد طبع هذا الكتاب في اكسفورد
 عام ١٨٩٥ .

ساويرس بن المقفع :

وهو المؤرخ القبطي (ت في النصف الثاني من
 القرن ١٠) الذي اشتهر بكتابه « تاريخ بطارقة
 الكنيسة المصرية » وكان أسقفا للأشموين في
 صعيد مصر . ألف كتابا دينية كثيرة وكان أشهرها
 « تاريخ البطارقة » الذي تناول فيه العلاقة بين
 المسلمين والاقباط في أيامه من النواحي الدينية
 والاجتماعية والإدارية والمالية وشرح كثيرا من
 المشكلات الاقتصادية والسياسية الهامة التي
 حدثت في عصر الولة العرب وفي أيام بني طولون
 وآل الاخشيدي ثم قيام الخلافة الفاطمية في مصر .

والواقع كما رأينا ، نلاحظ دعما قويا للحضارة
 الإسلامية في مصر نتيجة لازدهار العلم والفكر
 والأدب ونشاط حركة التأليف ، فأصبحت القاهرة
 مركزا منافسا لبغداد في الشرق وقرطبة في أقصى
 الغرب .

يا حسن حمامنا وبهجتة
مراى من السحر كله حسن
ماء ونار حواءها كتف
كالقلب فيه السرور والعز

القصة
القاهرة

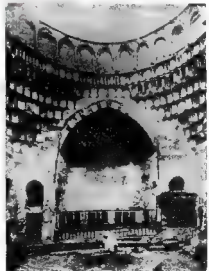


علامات القاهرة أيام زمان

بقلم: أحمد ممدوح حمدى

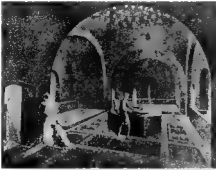
المسلمين بالنظافة وخصوصا الاستحمام موضع الاهتمام والاعتناء ، فروعى فى تخطيط المنازل أن تشتمل على حمام أو أكثر ، ولا تزال بعض البيوت الأثرية القديمة كبيت زينب خاتون وبيت السقاوى وبيت السحيمى وبيت جمال الدين* تحتفظ بعالم حماماتها حتى اليوم . كذلك اتجهت العناية الى انشاء الحمامات العامة بكثرة فتسابق الحبرون الى تشييدها على اعتبار انها من المؤسسات الحيوية التى اذا قام انسان بإنشائها أو ترميمها كتب الله له أجرا عظيما ، هذا الى جانب انها من الامكنة التى كان يقصدها الناس طلبا للصحة والانعاش ، وفى ذلك يقول عبد الرحمن بن نصر الشيزرى (+ ٥٨٩ هـ = ١١٩٣م) فى كتابه نهاية الرتبة فى طلب الحسنة ، ان من منافع الحمام « توسيع المسام واستفراغ الفضلات وهى تحلل الرياح وتحبس الطبع اذا كانت سهولته عن هبضة (مخص مصحوب بفتح) وتنظف الوسخ والعرق وتذهب الحكمة والجرب والاعياء وترطب البدن وتجدد الهضم وتنفض النزلات والازكام وتنفع من حمى يوم ، ومن حمى اللق (الحمى التى تستمر عدة أيام) والربع (الحمى التى

حضر الاسلام على النظافة فى كثير من الآيات القرآنية والاحاديث النبوية ، كما فرض الله سبحانه وتعالى الوضوء قبل كل صلاة حثا للمسلمين على نظافة ابدانهم وتطهير اجسادهم ، ولهذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن تكون نهاية



جانب من قبة حمام السلطان الملك الناصر المنصور

منزل زينب خاتون - شارع الشيخ محمد عبده بالازهر
منزل السنارى - ميدان السيدة زينب
منزل السحيمى - شارع الجمالية
منزل جمال الدين - شارع جوهر القلعة



بيت الحرارة



ردمة الحمام

وقد روعي في بناء حماماتنا العامة عدم تعرض المستحم لنزلات البرد بسبب الانتقال السريع من البرد الى الحر او العكس ، فكان في كل حمام ثلاث قاعات وكل منها أكثر سخونة من التي قبلها ، وكانت هذه القاعات تسخن بواسطة انقاد النار تحت أرضها وكانت أنابيب الماء الحار والبارد تجري في الجدران تلك الحمامات . وقد اتفقتنا وعبد اللطيف البقداوي الذي زار مصر في نهاية القرن السادس الهجري (١٢م) بمادة غنية عن هذه الحمامات فيها وصف شامل لأقسامها وما كانت عليه من اتساع واعداد ، فانه يقول « **واما حماماتهم فلم اشاهد في البلاد اتقن منها وصفا ولا أتم حكمة ولا أحسن منظرا ومخبرا** » .
كما افرد الاستاذ جوتي Pauty في كتابه (حمامات القاهرة) فصلا رائعا في وصف الحمام يتلخص في انه بناء تتوسط واجهته بوابة ضيقة ذات معالم معمارية وزخرفية تدل على صفة المبنى وأحيانا توجد بوابتان اذا كان الحمام مخصصا للسيدات والرجال . أما المدخل فغالبا ما يكون منحنيا وفي ركن منه يقبع المشرف على الحمام (المعلم) ليستقبل الزبائن ويتلقى منهم ودائعهم من نقود وحل وغير ذلك مما يخشى عليه من الضياع أثناء الاستحمام . وهذا المدخل يؤدي الى وهو فسيح عبارة عن صالة معدة لتغيير الملابس ،

تأتي يوما ثم تذهب يومين ثم تعود بعد اليوم الرابع) بعد نضح خلطها » .

ومن حمامات القاهرة العامة التي لا تزال تحتفظ ببعض بقاياها حتى الآن حمام الامير بشتاك بشارع سوق السلاح وهو يرجع الى نحو سنة ١٧٤٧ هـ (١٣٣٩ م) وهذا الحمام لم يبق منه الا منخله المكسو بالرخام الملون . كما توجد أيضا قبلة مخربة من حمام « السلطان الملك المؤيد شيخ » وترجع الى القرن التاسع الهجري (١٥م)



والواقع ان مصر امتازت على سائر الاقاليم الاسلامية بابداع حماماتها وكثرتها فكانت ذات شهرة عظيمة في ذلك . يقول « المقرئ » ان الفسطاط كان بها ألف ومائة وسبعون حماما وان عدة حمامات انقشاعة الى نهاية سنة ٦٨٥ هـ (١٢٨٦م) تقرب من ثمانين حماما ، وان الخليفة الفاطمي العزيز بالله كان اول من شيد حماما في مدينة القاهرة . ويحدثنا هاجن دقماق فيقول : ان عمرو بن العاص أمر بانشاء اول حمام شيدته المسلمون بسوقة المغاربة بالفسطاط وكان هذا الحمام يعرف باسم حمام الفار بسبب مقاساته الصغيرة اذ كانت حمامات الروم تشتهر بسعتها وباقسامها الثلاثة (بيت اول وبيت الحرارة والغسل) .

ويقوم موظف يعرف باسم (الناطور) بحراستها بحيث اذا ضاع شيء منها لزمه ضمانه . ويؤدى هذا البهر الى ردة فسيحة مبلطة بالفسيفساء بها فسقية رائعة . وفي جوانبها ايوانات بها مصاطب ترتفع عن الارض بحوالى المتر ومفروشة بصبر او اكلمة او مسجاجيد صغيرة . وأحيانا تحجب بعض هذه المصاطب بحواجز من الخشب لتمتع عيون الفضوليين من رؤية من بداخلها حيث ان هذه الاماكن خصصت ليتناول فيها المستحمون وجبة خفيفة من الطعام واحتساء القهوة والشاي وتدخين النارجيلة . والطريف فى هذه المناسبة انه كان يقدم للمستحم بعد استحمامه فى معظم الاحيان قحح من الشراب الساخن وكهكة يأكلها ثم يتكبر حتى يجب عرفه وينام ثم يقوم ويتبخر ويقدم له طعامه . . . ويعلمو هذه الردة شخصية لاضامة هذا المكان اضافة خفيفة اذ ان معظم المستحمين يولدون فيه وهم فى ازر من البشاكير او القوط .

وبلى هذه الردة اجزاء الحمام الرئيسية وهى:

١ - بيت اول او باب اول :

وهو عبارة عن قاعة صغيرة لمربطة اقربا مسقوفة او معقودة ومضاءة بطاقت صغيرة مركبة فى العقد وتوجد بها مصطبة مرتفعة قليلا ومفروشة بصبر للراحة والاستجمام ودرجة الحرارة فى هذه القاعة مرتفعة قليلا .

٢ - بيت الحرارة :

وهو عبارة عن صحن تعملو قبة ومبسط بالفسيفساء ، وفى وسطه كتلة مرتفعة من الرخام ليستعملها (الكيساتى) فى عمله مع زبائنه من المستحمين . وتوجد فى جوانب هذه القاعة ثلاثة او اربعة ايوانات على شكل متعامد ، ترتفع عن ارضية القاعة بدرجة واحدة . والحرارة فى هذا المكان مرتفعة .

٣ - المنفى :

يل بيت الحرارة قاعة المنفى والخلوات ، وهى أمكنة الاعتسال ويمكن الوصول اليها من الايوانات او من صحن بيت الحرارة مباشرة . وبقاعة المنفى مغطسان تختلف حرارة كل منهما

عن الآخر ، وهما عبارة عن حوضين عميقين مربعين مملوئين بماء ساخن تتراوح درجة حرارته بين ٣٥ و ٤٠ درجة مئوية ، وذلك مما يجعل حرارة هذه القاعة مرتفعة - وقاعة المنفى ترتفع عن بيت الحرارة بأربع أو خمس درجات . وتتدفى المغاطس بالماء الساخن عن طريق ماسورة تمر فى سقف القاعة . ويوجد الآتون أو بيت النار فى أعلى المنفى وبه خزانات كبيرة لغلى الماء بوقود من فضلات الحي . وفى الحمامات المخصصة للسيدات والرجال يكون بيت النار بين قسمي الحمام . وفى وصف ذلك يقول الرحالة عبد المطفيف البغدادي « وفى موقده حكمة عجيبة وذلك أن يتخذ بيت النار وعليه قبة مفتوحة بحيث يصل اليها نسيان النار . ويصف على افاريزه أربع قدور رصاص كقدور الهراس لكنها اكبر منها . وتتصل هذه القدور قرب أعاليها بمجار من انابيب فيدخل الماء من مجرى البير الى فسقية عظيمة ثم منها الى القدر الاولى فيكون فيها باردا على حاله ثم يجرى فيها الى الثانية فيسخن قليلا ثم الى الثالثة فيسخن اكثر من ذلك ثم الى الرابعة فيتناهي حره ثم يخرج من الرامة الى مجارى الحمام ، فلا يزال الماء جارى فيها يظهر كلفة وأهون سعى وأقصر زملا . » ويقرشون أرض الآتون التى هى مقر النار بنحو خمسين اردبا ملحبا وهكذا يفعلون بأرض الافران لأن الملح من طبعه حفظ الحرارة »

ومما ينبغي ذكره فى هذه المناسبة ان فكرة الحمامات الساخنة مأخوذة عن اليونان والرومان، فقد اتجهت عناية المسلمين الى تنفيذها عندما وجدوا فى أرض الشام عددا وفيرا منها فى العصر المسيحي ، فعولوا على تقليد بنائها ، ولذا فإن تخطيط هذه الحمامات لم يكن جديدا فى العصر الاسلامي ، ومن المرجح أن يكون أقدم المعروف منها يرجع الى الشام فى القرن السادس الميلادى .



وكان يقوم بالخدمة فى الحمام المسام عدة اشخاص هم : حمامي (وهو الشخص الذى يؤجر للمستحم المئزر وهو رداء قصير يستر العورة) ، وقيم (وهو الشخص المكلف بفتح الماء الى الاحواض وتنظيف الحمام وتبخيره) وزبال (لأن الوقود كان فى الغالب من الزبل اليابس) وقواد وسقاء .

والملاحظ في حماماتنا القديمة ، وخصوصا العامة منها ، أن جدرانها كانت مزخرفة بصورة ورسوم مختلفة لأن ذلك ، كما كان يظن ، يزيده قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسية . وهذه النقوش تنحصر في رسوم صيد وطيور واستحمام وراقصات ونساء شبه عاريات . وفي الحقيقة أن استخدام هذا الأسلوب في تزيين الحمامات يرجع إلى العصر الأخير من الحضارة اليونانية ، إذ جرت العادة على استخدام الصور المائية على الجص بدلا من البلاط المختلف الألوان في أعمال الزخرفة . ويعرض متحف الفن الإسلامي عدة نماذج من هذا الأسلوب في زخرفة الحمامات في العصر الفاطمي تعتبر من غير شسك فريدة في نوعها في الفن الإسلامي . وهذه النماذج كان قد عثر عليها المتحف في سنة ١٩٣٢ حين تم له الكشف عن بقايا حمام فاطمي أثناء عملية التنقيب عن الآثار في منطقة أبي السعود بمصر القديمة . ولعل من أبرز هذه الرسوم التي يعرضها المتحف صورة



صورة من بقايا حمام فاطمي

وكان يوجد في بعض الحمامات مزينة ، ليهيب شعر الرأس واللحية ويزيله من بعض أجزاء الجسم ، وأيضا مكيسات ، لتناول تدليك الجسم ولفظطة المفاصل وإزالة الأوساخ من مشيمة القدم ولا شك أن هذه العملية هي أصل عملية التدليك الحالية . ففي كلتا العمليتين يكون البخار هو المعنصر الهام في تدفئة المكان وتفتيح مسام الجلد وإطلاق العرق وبذلك يتسنى طرد السموم العالقة بالجسم فيكتسب الإنسان نضرة وعافية . أما في حمام السيدات فكانت توجد لماشطة والبلاطة تقسومان بجميع وسائل التجميل المعروفة من تصفيف للشعر وإزالته من الجسم وتزيين للوجه بكافة الطرق حتى تبدو السيدة عند مفادرتها الحمام في أجمل زينة وأكمل هيئة .

والواقع أن الحكومة اهتمت بأمر هذه الحمامات وتنظيم الدخول فيها وتوفير سبل الأمن حتى يتحقق الغرض من وجودها ، فاستنتت مهمة الإشراف عليها إلى صاحب الشرطة كما كانت أيضا من واجبات المحتسب أن يأمر المشرفين عليها بتنظيفها بالماء عدة مرات كل يوم فضلا عن قيامه بالمحافظة على الآداب العامة داخل الحمام وخارجه .

وأخيرا كانت هذه الحمامات من المنشآت العامة التي زخرت بها القاهرة وغيرها من المدن وكانت موضع اهتمام الحكومات والأهالي على السواء لأنها تقوم بخدمة صحية هامة كما أنها تمثل مبلغ تقدم العمارة الإسلامية ، مما يجعلها من مظاهر التقدم الحضاري الذي يفخر به الشرق الإسلامي في المصور الوسطى على الغرب الأوربي ، ففي تلك المصور لم تكن أوروبا قد عرفت هذا النوع من المنشآت لأن الاستحمام كان يعتبر نوعا من الترف بإخذة عليه الإنسان .

العقاد وتنقيح الشعر

بقلم: أحمد إبراهيم الشريف

غنوا النابغة الذبياني بيته المشهور حينما نزل
يشرب فظفرا أقواؤه مع الغناء والترديد فنقحه من
قوله :

« وبذلك أنبانا الغراب الأسود »
ال قول :

« وبذلك تمناب الغراب الأسود »
ومن امثلة تهذيب اللفظ والمعنى ما ذكر عن
عبد الملك ابن مروان حينما سمع قول جرير :

هذا ابن عصى في دمشق خليفة

لو شئت سألقمك الى قطينا

فقال تعليقاً عليه : ماذا ابن المراغة على ان
جعلني شريكاً - اما والله لو قال « لو شاء ساقكم »
لستقيم الله كما قال .

ومن امثلة تهذيب العبارة للوصول الى جمال
البلاغة والصياغة ما واجه به خلف الأحمر بشار
بن برد في قوله :

بكرنا صاحبي قبل الهجر

ان ذلك النجاح في التجميل

فقال له : يا ابا معاذ لو قلت « بكرنا فالنجاح »
في مكان « ان ذاك النجاح » كان احسن .

ثم يتم هذا المثال برد بشار على خلف ، ذلك
الرد الذي يبين ان موافقة الحال وتصوير المضمون
بما ينبغي له هو غرض البلاغة الأول . اذ قال
له بشار « لقد بنيتها اعرابية وحشية فقلت » ان
ذاك النجاح » كما يقول الأعرابي البعويون ؛ ولو
قلت « بكرنا فالنجاح » كان هذا من كلام المولدين
ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة .
فقال خلف فقبل بين عينيه . (راجع الأغاني

ج ٣ ص ١٩٠

وحذف الشاعر من هذا التنقيح والتهذيب هو
الا يروى عنه ما ينقص من قدره كفنان - سواء
جاء الانتقاص في فنه أو في خلقه ومروءته أو في
أي قيمة يحرص عليها - ويذكر لنا التاريخ ان

حفظ لنا مؤرخو الآداب العربية إخباراً قليلة
جداً عن التنقيح ، بالرغم من أهمية هذا الباب
في الدراسة الحديثة للآداب والأدباء .

من هذا الذي حفظوه أن المنقح لم يكن الشاعر
وحده ، بل كثيراً ما كان راويه هو منقح شعره
كما يقول ابن مقبل « اني لأرسل البيوت عوجا
فتأتي الرواة بها قد أقامتها » .

والتصايد المنقحة أو كما يسميها الجاحظ في
بيانه وتبيينه « بالحواسيات والمقلدات والمنقحات
والمحككات » تجعل من صاحبه شاعراً فحلاً
خزيراً أو على الأقل تجعله شاعراً مقلداً ، وتنقذه
من ان يكون شوعيراً أو شعروياً . وقد اتفقت
الروايات على أن زهير بن ابي سفيان كمال يحتفل
ببعض قصائده فلا يظهرها الا بقراءة النظر
فيها « حولا كريتاً وزمناً طويلاً » .

ومما حفظه لنا تاريخ الآداب العربية نعلم
أن التنقيح كان يشمل التهذيب في اللفظ والمعنى
والمضمون ، اصلاحاً خطأ أو تجميلاً للجميل أو
استغناء عن حوشي غريب .

فمن امثلة اصلاح الخطأ ما روي أن الخنيز



الفردق لما نعى لجبريل آيدى الشماته به فقال :

مات الفردق بعد ما جعلته

ليت الفردق كان عاش قليلا

فقال له المهاجر بن عبد الله : بنى لعمر الله ما قلت فى ابن عمك ! أتتهجو ميتا ؟ أما والله لو رتيته لكنت أكرم العرب وأشعرها . فقال جبريل : إن رأى الأمير أن يكتسب على قاتها سواء . ثم رثاه ويكى . (راجع الأغاني ج ٨ ص ٨٨) كما يذكر لنا التاريخ خلاصة الغرض من التنقيح فى قول سويد بن كراع :

إذا خلت أن تروى على رددتها

وراء التراقي خشية أن تظلم

وقد كان فى نفسى عليها زيادة

فلم أر إلا أن أطيع وأسمعها

وجاء العصر الحديث بدراسة جديدة لطائفة التنقيح ، فاستعان بمسودات الشعراء التابعة علية الخلق والإبداع فى أطوارها المتعددة حتى تصل الى نهايتها المرضية ؛ ودرس التنقيح دراسة يستشف منها نفسية الشاعر وشخصيته وأفكاره ومزاجه ، فجمعات دراسة التنقيح الحديثة كاشفة للكثير من مصيبيات العمل الفنى والخلق الإبداعي سواء فى الأدب وفى الأدب ؛ ولقد كانت للعقاد استعانة بالتنقيح ومذهبه النقدي الذى جاء يشرح به ؛ وفى تطبيقه على الشعراء والكتاب ولا سيما أحمد شوقي أمير الشعراء ؛ وفى شعره الذى نشره ثم أعاد نشره بعد حين .

وخلاصة مذهب العقاد فى الشعر - للتذكرة لا للشرح والتفصيل - هو أن البيت ليس وحدة الشعر بل وحدته القصيدة ؛ والقصيدة كيان عضوى يحتل إذا تناثرت أشلائه أو ارتكبت واضطربت ؛ وهى صورة صادقة لما جال بنفس قائلها فى تجربة إزاء الكون والحياة والأحياء ؛ ومجرب قصادت الشعراء - من ثم - صورة صادقة تجلو لنا نفس هذا الشاعر وعالمه كما تمثل فى نفسه ، وكل شيء ذى بال يهمن أن نعرفه عن الشاعر لابد أن يكون ماثلا هناك فى قصائده من حيث يدري الشاعر أو لا يدري .

واضح أن هذه المبادئ لا تتعارض مع التنقيح . ولكن بعضا من الدارسين ظنوا أن ثمة تعاضدا بعد أن قرأوا للعقاد طرفا من نقده لأحمد

شوقي وعلى الأخص نقده لتقصيدته فى رثاء مصطفى كامل وقصيدته على قبر نابليون

ففى قصيدة « رثاء مصطفى كامل » ، عاب العقاد على شعر شوقي التفكك والإحالة والولع أعاد ترتيب القصيدة بحيث لم يترك بيتا واحدا فى موضعه من سائر الأبيات ، مدلا بذلك على أن القصيدة أشلاء متناثرة ، تظل أشلاء لا حياة فيها مهما تغير الترتيب فيها ، فظن بعض خصوم العقاد من هذا أن أى تبديل أو تغيير فى ترتيب أبيات من قصيدة دليل واضح وكاف على أنها ليست كيانا عضويا سليما ، وإن العقاد بهذا لا يعجز التنقيح بتغيير الترتيب .

وفى قصيدة « على قبر نابليون » عاب العقاد على شوقي أنه يضحي بالمعنى كله ويخرج من النقيض الى نقيضه ليكسب الجرس الطل والرنين الأجوف ، وذلك حين أخذ عليه عدوله عن قوله عن جثة نابليون :

قد توارت فى الثرى أجزاءها

وسناها ماتوا فى السنين

فجملة :

وتوارت فى الثرى حتى إذا

قيم العهد توارت فى السنين

ظن هؤلاء الخصوم أن العقاد فى مذهبه لا يبيح التنقيح فى الصور أو الألفاظ أو التعابير . فلما اطلوا على تنقيحه لشعره هو بين طبعاته الأولى وطبعاته التالية ظنوه يناقض نفسه ويحل لنفسه ما يحرمه على غيره ويتجنى على أمير الشعراء ؛ ورتبوا على هذا ما شاء لهم الرأى أن يرتبوا حتى قالوا انه ما قد شوقي الا طلبا للشهرة أو اتباعا لقولهم « خالف تعرف » .

والحقيقة أن العقاد لم يمنع التنقيح ولم يحرم التجويد ؛ بل لقد كان يلوم على الارتجال إذا لم تكن للارتجال ضرورة . وفى حديثه مع سعد زغلول فى الأدب تعرض للارتجال فلم يجده وآثر عليه الثانى والتجويد . ولم يكن يعيب من التنقيح الا المبالغة التى تقلل من الانتاج وتصيب الأديب بالمقم ، وهو ما كان يقوله للاستاذ عبد الرحمن صدقي الذى رواه عنه فى مقال له بعد وفاته ، كما رواه هو نفسه فى مقال منذ زمن غير بعيد

ولم يكن يؤمن بالتنقيح مذهباً وحسب ، بل لقد أجرى من التنقيحات فى شعره ما يستغرق

كتاباً غير صغير (سيظهر قريباً إن شاء الله :
فكان من تنقيحاته حذف قصائده كاملة ، وحذف
أبيات من قصائده ، وتبديل مواضع وتبديل صور
وتبديل الفاظ وتعابير ؛ وكل ما كان يراعيه في
هذا أنه يحسن اللفظ والمباراة لتكون أبلغ أداء
وأجمل وقفاً في التعبير عما يريد ، فكان كالطبيب
الذي يطلع على عضو نأب قلق فيعالجه حتى يطمئن
في موضعه ليستريح العضو ويؤول الورم ويشفى
المريض .

مثال ذلك ما أجراه في قصيدة « كنت فصرت »
من قصائده الجزء الأول :

إذ فصل بين البيت الرابع والخامس بفاصلة ،
وعدل في البيت الخامس عن قوله :

**هدى الحياة لمعرى حين نقرأها
برواح مستوفز الاحقاد جوال**
الى قوله :

**وما الحياة لمعرى حين نقرأها
الا كاستطورة من وهم قوال**
وعدل عن الأبيات الثلاثة الآتية :

**قد كنت أنشد بروحي أن تفرقني
بغما وأجل منها أي اجفال
فالآن أنشد الآمى وأحدهما**

**كيما أحس بروحي بين أوصال
إن الحياة حياة كيفما اختلفت
ألوانها من مسرات وأوجال**

فجعلها كما يل بعد التحوير والتبديل :
**إن الحياة حياة كيفما اختلفت
ألوانها من مسرات وأوجال**

**كم ذاهبت بروحي أن تفرقني
ورحت أطل منها أي اجفال
فالآن أنشد الآمى وأحدهما**

كيما أحس بروحي بين أوصال
كان هذا في « ديوان العقاد » الذي نشره سنة
١٩٢٨ ، فلما نشر بعض شعره في « ديوان من
دواوين » سنة ١٩٥٨ عدل عن « مسرات » إلى
« أمانى » وعدل عن « فالآن » إلى « فاليوم » .

ولقد كانت لنا ملاحظات على تنقيحات العقاد لشعره
بعد الفراغ من تحقيقها كاملة : منها أن الجزء
الأول « بقطة الصباح » ينطوي على صفتين
متناقضتين أظهرتها التنقيحات : أولاهما كثرة

ما صحح من أخطاء لغوية ، نحوية وصرفية ،
والثانية كثرة الغريب من الألفاظ والمتعاطل من
التركييب التي عدل عنها إلى السهل المألوف .

مثال الصفة الأولى قوله في قصيدة « لسان
الجمال » : « أعصاك أعصاك » ثم تصحيحها بقوله :
أعصيك أعصيك . ومثال الصفة الثانية قوله في
قصيدة « الحر والليل » :

وأظهر الظفأ وأسحنكك إلا

يل فلا فرق بين أعمى وهسر
ثم عدوله عن هذا العنت وشرحه في الحواشي
إلى قوله :

فصل هادى العيون وأحلوك

للليل فلا فرق بين أعمى وهسر
والتناقض في الصفتين ظاهر قريب ، فإن شاعرا
لم يملك بعد مقاليد اللغة حتى إنه يخطئ أحيانا
في نحوها وصرفها ، يصمد إلى أغرب ألفاظها
وتركييبها كأنه جاعل لم يدرك حتى عصور
المولدين .

ألا إنه تناقض قريب الغور لا يثبت على
التحصيل .

فالطبيعي أن يخطئ الشاب الناشئ لأنه لم
يسكمل بعد عدته من العلم ولا غاص في أحشاء
بحر هذه اللغة العميق .

والطبيعي المألوف أيضا أن الشاب الناشئ يحب
أن يظهر العلم والبراعة والمقدرة وأن يتباهى
بتعجيز الناس كأنما يريد أن ينتزع الاعتراف منهم
وكانا يتعجل الاعتراف بالاستاذية شأن الشباب
المعجول ، فيتمثل قارئه منافسا في مضمار
السباق ؛ ولكنه مع السن وزيادة الخبرة ونمو
الشعور بالثقة والراحة إلى الاعتراف بالمكانة ينوب
إلى الطمأنينة والاسترسال ، ويغدو لقارئه مملعا
بعد أن كان منافسا ، أو يغدو أبا بعد أن كان أبا
بين أخوة ولدت .

فالصفتان متشبهتا واحدا هو الشباب وتعجله
وقلة خبرته ، ومتى كان مرشح النقيضين واحدا
فما هما بنقيضين إلا في القشرة الظاهرة والوهلة
الأولى .

ومن ملاحظتنا أيضا ما يتعلق بما حذفه العقاد
ولماذا حذفه ؛ وأنا هنا لا أتقد نقد الباحث ولكني
أحكي حكاية الراوي لما رأى وسمع .
هناك قصائده حذفته لأنها من قبيل الصبانيات

عودته الى التفاؤل هو ثورة ١٩١٩ التي آمن بها
واسهم فيها بنصيب مذكور .

على كل حال صحت هذه الترجيحات الظنية أم
لم تصح، فإن الذي يحيرني هو أمر وضع قصائده لا
أدري لحذفها سببا قط : منها قصيدة « أسحار
أيار » ومنها « لا مرتين على جبل الكرمل » ومنها
« مناجاة هيني »

فأما « أسحار أيار » فهي قصيدة طويلة تبلغ
خمس وخمسين بيتا مصرعة القوافي وهي من شعر
الطبيبة ووصف الربيع فليس فيها ما يناقض
المذهب الجديد لكن نقول انه حذفها لعدم تشبيها
مع مذهبه الذي استقر عليه بعد تأليفها ؛ وليس
فيها فكر ولا فحش ولا شيء مما يفض من علمه
ولا فنه ولا مروته ؛ وليس فيها المأم بالحركات
السياسية والاجتماعية الإصلاحية حتى يسوغ لنا
أن نقول أن الحال قد تحولت فحذفها . وأعجب من
كل هذا أنها منشورة في خلاصة اليومية ، وأنه
حين أعاد نشرها في « بقعة الصباح » قد أجرى
عليها تنقيحة واحدة هي تغييره قوله :

وشرق النيلوفر كالشمس حين يسفر

فحمله :

«وعابد الشمس انثنى كالشمس لونا وسنى»
لكن يشقى عن كلمة « النيلوفر » برينها
الأجنبي وعن الفاشية التي تفسرها بأنها « عباد
الشمس »

ثم ما ذنب « لامتريين على جبل الكرمل » ؟
المدح حقاً في هذه القصيدة انه حذفها من
الديوان يوم أعاده في سنة ١٩٢٨ ، فلماذا نشر
«ديوان من دواوين» في ١٩٥٨ أثبتها فيه كاملة ،
ولم يحذف الا مقدمتها الثورية .

ألعها سقطت سهوا في ديوان ١٩٢٨ ؟

أم لعل تحس « هيني » المشهور قد أفاق
« مناجاة هيني » وآلم « بلامرتين » فحسبهما العقاد
حين جمع الدواوين ؟!

إن كان السهو ممقولا ما هنا ، فما هو بمقول
في صدد قصيدة الإهداء « الى سعد زغلول » التي
قدم بها الجزء الثالث « أشباح الأصيل » ثم أسقطها
عندما جمع الديوان الكبير .

على كل حال لست يأتسأ من العثور على السبب
المقول

وإن البحث الذي ينتهي بسؤال يحفز القارىء
على البحث والتنقيب خير من بحث يغريه بالتهويم ؟

التي تتسرب الى شعر الشاعر وهو في طور الصبا
والمراهقة يحكم السن الذي لا عقب على حكمه منها
قصيدتا « ليالي الهوى » و « سخافات التشبيه » ،
ونحوهما مما لم أكن أظنه الاحذفها من أول الامر
لولا اللهفة على زيادة حجم الديوان ، حتى أثبت
فيه ما هو من قبيل بطاقات التهنئة بالمواسم
والاعباد .

وهناك قصائد تشتم من حذفها أسباب سياسية
أو اجتماعية أو أيديولوجية ، كالأبيات التي حذفها
من قصيدة « يوم الشهداء » والتي مدح فيها أمة
الطليان مدحا مستطابا ؛ ولستأ نرى سببا يمنع
الشاعر المصري من مدح أمة الطليان لا سيما وأنهم
قد واسونا في شهدائنا ؛ ولكن ربما كان في جو
السياسة العالمية في ١٩٢٨ ما دعا العقاد الى حذفه ؛
وإذا كان لي أن أرجح فاني أظن أنه كان ضيق
الصدر بإيطاليا والاطاليين الذين استسلموا
لوسوليني وفاشيته ولم ينتصروا لامندولا ومانيوتو
كما كان ينبغي عليهم في نظر العقاد ، فحسب عليهم
بمدحه ولو كان قديما . ويرجح هذا الظن عندي
أنه ألف كتابه « الحكم المطلق في القرن العشرين »
الذي أنحى فيه باللواذع والقوارع قبل الفاشية في
نحو الزمن الذي أعاد فيه طبع ديوانه الكبير .

وفي قصيدة « شبان مصر » حذف كثيرا من
الأبيات التي تصور بالسخط على مصر وشبانها
ومستقبلها سخطا يقترب من اليأس أو يكاد ؛
ومثله ما فعله في قصيدة « صسوت نذير الى
الشبان » . ففي هذا الحذف ما يشير - ولو على
الظن الراجع - الى انه بعد ثورة ١٩١٩ قد ثاب
الى رأى آخر فيه أمل ميسوسط مسكان اليأس
والقنوط . ولربما أيد هذا الظن انه أضاف الى
قصيدة « هيكل أدفو » بيتها الأخير الذي يقول
فيه :

« وستستقل ، فلا تقولوا انها

صمد الهوان بها استقلالا »

ولا يحسبن أحد أننا نغنى بهذا أن العقاد كان
يخضع شعره لمقتضيات السياسة ، بل كل ما
نريده هو أنه ربما عاد الى تفاؤله المجهول عليه بعد
غاشية الشك التي رانت عليه في خلال الحرب
العالمية الأولى وأوحى اليه بلحمة «ترجة شيطان»
و « مجمع الأحياء » ؛ وإن العامل الواضح في

أحد أقطاب الرواية الجديدة

يقام: د. سامية أحمد أسعد

والشخصيات بطريقة ذاتية بحتة واضحا بين القارئ، والواقع، تحليله الخاص. لقد سبق أن ناز جيد على هذا الأسلوب عندما كتب «الزيفون» (١٩٢٥)، كما انكرت ناتالي ساروت في «عصر الشك» الشخصية ومعناها السيكلوجي، وأبرز دوبر جرييه الزيف الذي يتسم به «عالم المعاني السيكلوجية، المنطقية، الاجتماعية...»، وجعل من وجود الأشياء، لا الشخصية أساسا لرواياته.

ونجد كل هذه الاتجاهات في أولى روايات بوتور، «مر ميلانو»، التي تصور لنسا من خلال الحياة الجماعية، شخصيات تتحرك أمامنا. لكن المؤلف لا يتناولها بالتفسير أو التعليق، و«الجنون» تقدم لنا لغزا موضوعيا، لغز مدينة بليسفون، أو «التغيير» تروي دراما نفسية، لكن المؤلف لا يتأجها على أنها كذلك. إذا أخذنا كل هذا في الاعتبار، وخاصة قطع الصلة بالاشكال التقليدية، أمكن أن نقول أن بوتور من رواد «الرواية الجديدة». لكننا لا نستطيع أن نقول أنه ينتمي إلى مدرسة أدبية يطبق مبادئها. وإذا كانت هناك أوجه شبه بين رواياته والروايات الجديدة فلأنه عاصر كتابها، وتعرض للمشاكل والقضايا الأدبية التي تعرضوا لها لكن لكل منهم طريقته الخاصة وأسلوبه المتميز. ولا يمكن أن نقول أيضا أن بوتور تأثر بهم. صحيح أن له نفس الميول ونفس الاتجاهات، لكنه، عندما سلك طريقا جديدا، لم يفعل ذلك إلا من تلقاء نفسه. كتب أولى رواياته عام ١٩٥٤، في حين لم تنشر ناتالي ساروت الكتاب الذي عرضت فيه نظريتها عن الرواية الجديدة إلا عام ١٩٥٦. وهكذا فعل دوبر جرييه. ولم تنشر أول رواية جديدة إلا عام ١٩٥٣، بينما كان بوتور قد انتهى تقريبا من كتابه «مر ميلانو» وعندما ظهرت هذه الرواية لم يكن أحد ليتصور أن بوتور سوف يضم إلى

زاد مصر أخيرا الروائي الفرنسي الكبير ميشيل بوتور Michel Butor واستمع إليه البعض وهو يحاضر عن «الكلمات في فن الرسم في الغرب».

عندما دخل ميشيل بوتور الحياة الأدبية في فرنسا، ربط النقاد والجمهور بينه وبين تلك الحركة الأدبية التي أكدت وجودها آنذاك، وسميت أولا مدرسة النظر، ولانها «الرواية الجديدة». ومن ثم كان ذكر اسم بوتور إلى جانب ناتالي ساروت، ودوبر جرييه، وكلود سيمون، الخ... يعتبر هذا الربط صحيحا بالقدر الذي يوجد به أكثر من عامل مشترك بين بوتور ورواد «الرواية الجديدة» على تباينهم. كل منهم يرفض الرواية السيكلوجية التي تقدم للقارئ، وإنما سره للمؤلف سلفا. ففي الرواية التقليدية، يشرح المؤلف الأحداث



مدرسة أدبية ، أو حتى جماعة أدبية ، ولم تكن هذه أو تلك قد تكونت في الأذهان بعد • لا يمكن أن نفسر إذن أعمال بوتور بأعمال نقر من معاصريه أن موهبته ذاتية خالصة • وإذا كانت قد التقت بموهبة معاصريه ، فذلك يرجع إلى تطور الاحساس الأدبي وتشابه الأذواق بين أفراد الجيل الواحد •

ولد ميشيل بوتور عام ١٩٢٦ ، وعاش في باريس منذ الثالثة • كان أبوه مولعا بالفنون • ومن هنا كان اهتمام الابن بقضايا البحث الفني ، والفنون التشكيلية عامة • وينبى هذا الاهتمام ببعض النزعات التي نلمسها في « مير ميلانو » و « درجات » ، فيما يتعلق بتكتيك الرواية • وعندما بلغ الثامنة عشرة ، أدرك أنه لا يستطيع أن يصبح رساما أو موسيقارا في الوقت القريب : فدرس الفلسفة في السوربون (١٩٤٦) ، يحدوه أمل في أن يجد في هذه المسادة الدقة التي طالما غلبت على ذوقه الفني • وساعده الظروف على إرضاء هذا الميل ، إذ وجد عند أساتذته ، ومن ضلهم جاستون باشلار ، ما افتقده عندما هجر الفنون : دراسة الحياة ، والتجربة ، والفكر على أنها أسطورة وعين بوتور عام ١٩٥٥ بمدرسا في مصر ، في مدينة المنيا ، فذهب للفن فخصا من شباب مصر الذي لا يعرف إلا بفتح كليات اجليزية ، مبادئ اللغة الفرنسية • ثم نقل إلى ما نسميه عام ١٩٥١ ، وإلى اليونان عام ١٩٥٤ ، وإلى جنيف عام ١٩٥٦ ، وأتاح له هذا التجوال فرصة للتعرف على مدن مختلفة انعكست صورتها فيما بعد رواياته • وكثيرا ما كان يطلب إليه ، أثناء رحلاته هذه ، أن يلتقي بعض المحاضرات فكان يتحدث دائما عن الرواية • وكان أن انتهى به الإبر - وهو المدرس الذي اختار هذه المهنة رغم أنه - إلى كتابة رواية وضع فيها حصيلة تعليمه الفني والفلسفي ، وأحلام طفولته ، وميله إلى الدقة • وما دما قد ذكرنا هذا الميل أكثر من مرة ، فعلى بنا أن نشير إلى ولع بوتور بالرياضيات وإن كان لم يتم في دراستها ، هذا وقد حصل بوتور على جائزة رينوديه عن روايته « التغيير » التي قراها ما يقرب من مائة ألف فرنسي ، وترجمت إلى ست عشرة لغة •

كتب بوتور الرواية ، والمقال ، وقرض الشعر ، بل واشترك في كتابة أوبرا عن « فاوست »

لكننا سنقتصر حديثنا هنا على بعض من رواياته فحسب •

هناك ثلاثة من روايات بوتور يمكن أن نقرأ على أنها روايات تقليدية تتبع الأسلوب المألوف في الوصف والسر • لكنهما تتميز عن الرواية التقليدية بدقة الاحساس ويطه الحركة • وتبين ، من خلال هذا الشكل الذي يكاد يكون مألوف ، أفكار جديدة مبتكرة معقدة •

وتعبر مؤلفات بوتور عامة عن نزعة نشأت شيئا فشيئا وتأكدت في السنوات الأخيرة ، ألا وهي نزعة الرواية إلى التساؤل عن الطريقة التي ننظر بها إلى الواقع ونفسره ، بدلا من وصف ذلك الواقع وفقا للاساليب التقليدية • وبالتالي ، تصبح الرواية تحليلا لطريقتنا في تفسير الواقع بدلا من أن تكون تحليلا للواقع نفسه •

تصور « مير ميلانو » حياة السكان في إحدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة مساء والساعات الأخيرة من الليل • ما من شيء يشوب العرض والإخراج ، وكلامها واقعي • لكن القارئ يشعر بشيء من الغرابة ، يشعر أنه ينفذ شيئا فشيئا إلى واقع معقد ، وإن كان مألوف • ويكتشف في الوقت نفسه بويا بوتور ومقاصده ، يكتشف العنصرين اللذين عيسودان كل مؤلفات بوتور : الاهتمام بالواقع ، والاحساس بتعقيد احساسا يؤدي إلى دراسة الطريقة التي يظهر بها لنا ، تلك الطريقة التي تمسك المؤلف من النفساذ اليه والايحاء به •

و « مير ميلانو » تصوير كامل للحياة الجماعية في بيت مكون من ستة أدوار ، ويقع في شارع وهمي في طرف باريس ما هي ذي على التساؤل المائلات التي تقطن الطوابق الستة : عائلة رالون المسكونة من ربة البيت ، وهي أرملة ، وأحدي قريباتها الفقيرات ، ولديها الراضعين • وعائلة أحد الموظفين ، وعائلة فيرتيج البوجوازية ، وعائلة من الرسامين • لكل عائلة حياتها الخاصة والحدث الخاص بها • لكن ، لابد من علاقة تربط بينها وتطلي القارئ احساسا بالحياة الجماعية • لذا يتخيل الراوي أن عائلة فيرتيج تقيم حفلة راقصة احتفالاً بعيد ميلاد ابنتها العشرين • هذا وينحصر فن الكاتب في عملية «مونتاج» تتابع فيها المشاهد بحيث تستوقف نظر القارئ دائما ، بل وتجذبه

أيضاً في كثير من الأحيان - ينتقلنا بوتور من طابق إلى آخر، ومن شقة إلى أخرى، ويتابع حركته الشخصيات دون أن يخلط بينهما محتلي أحدها مدان الصدارة في هذا المشهد، ويحتله أخرى في ذلك، وهكذا... لا ينبغي أن يهتم القارئ بدراسة النفسية، أو الملاحظة الاجتماعية أو القضايا الأخلاقية... تلك العناصر المكونة للرواية التقليدية، وعليه بلاء اهتمام بمهارة الراوي فحسب لأهمية للموضوع. وإذا كانت هناك شخصية رئيسية، فهي بلا جدال شخصية المؤلف نفسه. صحيح أنه لا يرى، لكنه اليد المجرته للمجموعة، لا يهتم بوتور بوصف الواقع، بل يهتم بطريقة تقديمه. وإساليب الرواية تستوقفه أكثر من الرواية ذاتها. وبالتالي، تشبه الرواية الجديدة رواية واقعية سيكولوجية، بالمعنى المتعارف عليه لهذه العبارة، لكن وفقاً لرؤيا غير مالوفة. يصور بوتور الواقع الإنساني بطريقة يزلزك. يقدم الشخصيات بعاداتها وتاريخها العالي والاجتماعي ويصف أفعالها والديكور المحيط بها، ويطلق عليها. لكنه يختلف عن يزلزك من حيث الرؤيا والفكرة. اعتاد يزلزك، والروائيون الواقعيون عامة، أن يجعل من القصة أو مجموع الأحداث عصباً أدق، المحيط الرئيسي في الرواية. ربما من قصة بهذا المفهوم في «مير ميلانو» أو «درجات» فنحن لا نتساءل أبداً، إزاء هاتين الروائيتين وغيرهما، عما سوف يحدث، صحيح أن «مير ميلانو» تنتهي بحدث عنيف، بجريمة قتل، لكنها ناجية عرضاً، ولا تعتبر خاتمة لأحداث سبقتها. وفي حذف عنصر الحكاية بالذات يمكن ما في هذه الرواية من ابتكار.

يحاول بوتور أن يوحى إلينا، من خلال تصويره للواقع والحياة الجماعية، بشيء أشبه بلعبة الشطرنج، وربما أشار إلى ذلك بطريقة رمزية عندما أقحم في روايته بعض الخواطر والنظايا الخاصة بـ«التكوين» الفني، ويتحدث عن الرسامين اللذين يقطنان الطابق الخامس. وهناك مشال آخر يؤكد أهمية «التكوين» بالنسبة للمؤلف. لقد بدأ الرسام لوحة واسعة قسمت إلى مربعات ملونة. ووضع عليها، وهي أشبه بلوحة الشطرنج، وجوها مأخوذة عن ورق اللعب: الولد والبنت والشباب: هذه اللوحة طريقة، هي الأخرى، لتصوير الواقع. وهي، بالذات،

الطريقة التي يلجأ إليها بوتور. فطوابق العمارة، وحجرات شققها، بمثابة مربعات لوحة شطرنج تتحرك عليها الشخصيات. وربما ذكرنا هذا «التكوين» بلوحات الرسام موندريان الميال إلى المساحات الهندسية. وجدير بالذكر أن بوتور نشر مقالا عنه عام ١٩٦١.

قلنا أن روايات بوتور تخفي وراء أسرار التقليدي معنا خفياً، ولقنا رمزياً. ويتأكد هذا عند قراءة ثاني روايات بوتور «الجدول» (١٩٥٦). لا نجد في هذه الرواية إلا وصفاً بطنياً، أو عبارة أدق، يوميات موظف في أحد البنوك الفرنسية، جاء ليتدرب لمدة عام في مدينة بليستون الإنجليزية. هذا موضوع واقعي، عادي، يكاد يكون مبتذلاً. لكن الرواية تولد شيئاً فشيئاً في القارئ إحساساً بأن الواقع بأحداث هو أكثر الأشياء غموضاً بالنسبة للإنسان. تبدأ القصة في محطة بليستون، ليلاً. ينزل من أحد القطارات فرتس، جاك ريفيل، لا يعرف الإنجليزية، ويهجم على وجهه في المدينة الواسعة، الصامتة، المجهولة. ولا يجد فندقاً، فيصود أدراجه إلى المحطة، حيث يقضي الليل. وفي الصباح، يواجه المدينة التي سيعيش فيها عاماً كاملاً. يشوب حياته رتيبة مملة بين البنك الذي يتدرب فيه، والمطعم، وغرفته المكتبة. لكن وحدة ريفيل تتسلط على فكر القارئ لأن المؤلف، شأنه في ذلك شأن كافكا، يصف كل شيء بدقة متناهية، تزيد من قسوة الواقع وطابعه المقلق. وشيئاً فشيئاً، يتحول الموضوع إلى صراع بين الإنسان والمدينة. تتملك ريفيل فجأة رغبة في حب استطلاع تزيد من حداثتها ساعات الفراغ الطويلة. يستولى عليه حب غامض لهذه المدينة الضخمة المملة التي سسكنها بالصدفة المحتمة. ويتمنى أن ينفذ إلى روحها، ويفهمها، ويقف على أسرارها، أن وجدت. وهنا، يدخل في الرواية عاملان جديداً: شراء ريفيل لأحدى الروايات البوليسية، وزيارته لسكاندراية بليستون. يتلخص موضوع الرواية البوليسية في قتل أخ لأخيه، وكاندراية بليستون بالذات كانت مسرحاً لتلك الجريمة التي وقعت، بالذات أيضاً، تحت لوحة تمثل قتل قابيل لهايبل. يستحوذ على ريفيل هذا الكتاب الذي صورت فيه بليستون على أنها مدينة غامضة، تماماً كما رأها

لتفسير الواقع المعقد - لقد سبق أن طبق بوتور هذه الفكرة على الواقع الخارجي ، الجماعي ، الموضوعي ، ذلك الواقع الذي يصعب النفاذ اليه ويمثل في مدينة أو عسكرة لكنه ، في «التغيير» طبق لأول مرة هذا المنهج على مجال آخر : الواقع الداخلي .

تقوم هذه الرواية على وحدة المكان ، شأنها في ذلك شأن الروايتين السابقتين . والمكان هنا مجرد ديوان في أحد القطارات . لكنه إطار فحسب لتأملات المسافر العديدة . انهى خلفية تعكس ذكريات ليون ديلمون ومشاريه . والرحلة ذاتها مجرد شاشة تعرض عليها مستويات مختلفة من حياة ديلمون الماضية ، وما يقوم به من محاولات لتثبيت المستقبل . ليون ديلمون يناهز الأربعين ، ويعمل مديرا لأحد مكاتب الآلة الكاتبة . وهو متزوج من امرأة بورجوازية أنجب منها ثلاثة أطفال . انه ذاهب الى روما ، في هذه المرة ، لا في مهمة متعلقة بعمله ، بل للقاء عشيقته سيسيل التي قرر اقناعها بفكرة اللحاق به في باريس . وسوف يبدأ من جانبه في اتخاذ اجراءات الطلاق من زوجته . يظل ديلمون مسجوناً في عربة القطار «تجربة» وانكاره . وهكذا نظل ، نحن القراء ، لأن الرواية كتبت بصيغة المخاطب ويصبح ، بالتالي ، كل منا ليون ديلمون نفسه .

هذه الرحلة فترة زمنية خالية من الاحداث بين القرار الذي اتخذه ديلمون عند رحيله من باريس واللحظة التي سيحصل فيها الى روما . وفي هذه الفترة الخالية من الاحداث فيما يبدو ، يحدث ، بالذات ، التغيير . يرى ديلمون سلفاً ما سيكون عند وصوله الى روما . ويعود به هذا المستقبل ، بطريقة تكاد تكون طبيعية ، الى ذكرى آخر لقاء كان بينه وبين سيسيل ، من أسبوع ، حين لم يكن قد اتخذ قراره بعد . يذكر تجواله مع عشيقته في روما . وينطق صدمة باسم زوجته . فيذكر شهر العسل الذي قضياه معاً في روما ، فيما مضى . وهكذا يلتقي المستقبل الذي «سيكون» في روما بالماضي الذي «كان» في روما . وتستمر الرحلة ، بينما تتقابل وتتراكم ذكريات ترجع الى فترات مختلفة من حياة ديلمون .

هو - فيستخدم الرواية كدليل يهديه في محاولته النفاذ الى حقيقة بليستون . ها هو ذا يزور الأماكن التي عاش فيها كل من الضحية ، والغائب ، والمحقق . * وتشتق عن قصة «الجدول» الرئيسية قصتان : حادثة القتل ، ويحت ريفيل عن كاتب الرواية البوليسية الذي تستر وراء اسم مستعار . ويأخذ اللغزان في التضخم حتى يشملا في النهاية مجموعة بشرية بأسرها . وتغزو الاسطورة الواقع ، خالقة احساساً بالسحر ، احساساً بأن القصة الوهمية لها ما يقابلها في الواقع . وترتسم ، وراء الواقع ، الخطوط الدقيقة الخافية الخاصة برواية أسطورية . وإذا دققنا النظر في القصة ، وجدنا انها أشبه بمناخة تصطبغ فيها شخصيات الخيال بشخصيات الواقع . والاضلال في المكان له ما يراوده في الزمان . لم يكن ليتيسر لبوتور أن يلجأ الى تكنيك السرد العادي . ومن ثم كان استخدامه لإبعاد زمانية ممتدة . يكتب جاك ريفيل يومياته ويروي فيها تجربته فيما بين أكتوبر وسبتمبر من العام التالي . لكنه لا يبدأ في كتابة هذه اليوميات الا في شهر مايو . وبالتالي تختلط يوميات الحاضر

بيوميات الماضي . ينقل ريفيل المنفى . ولكنه يفوس فيه ابتداء من الحاضر الذي يعقل حيناً فشيئاً في نسج الرواية . ولا يسمنا ، إزاء معالجة فكرة الزمان على هذا النحو ، الا ان نذكر مارسيل بروست . ينسحو بوتور نحوه . فيمزج الأبعاد الزمنية المختلفة بعضها ببعض . ينظر الى الحاضر من خلال الماضي ، والى الماضي من خلال الحاضر . وهكذا نفعل ، في الواقع . فنحن لا نحيا تماماً في الحاضر أو الماضي ، لأن كل لحظة نحياها مزيج من الماضي والحاضر بصفة خاصة .

وكما لجأ بوتور في «ممر ميلانو» الى رمز الشطرنج نجد في «الجدول» رمزاً مماثلاً . يعمل هذا الرمز المنفى في مدينة غريبة على استشفاف روحيا ، واكتشاف أسرارها ، وتصير حياته أقرب الى الرواية البوليسية ، منذ اللحظة التي يعتق فيها المدينة وما يكتنفها من غموض . لذا جعل المؤلف من إحدى الروايات البوليسية مركزاً لكتابه ، ورمزاً له . فالهيكل العام للرواية البوليسية رمز للمغامرة التي يخوضها ريفيل عندما يعتزم الكشف عن حياة بليستون الحاقية .

ثالث روايات بوتور ، «التغيير» ، محاولة

ـ وقعت ! وقعت !
 قالها في خاطره ، وهو مريض بمرض الشلل ،
 وقالها رداً على جواب زوجته له :
 ـ لا .

قالت زوجته فوقية له حرف النفي هذا بأعلى صوت ، فقال في خاطره :

ـ والله يا يوسف انت وقعت ! وقعت يا بطل !
 وأنا ليه باجيب سيرة صور الأولاد دي ؟ الله ينمل
 أبو الصور والى جاب الصور ! وأنا مالي بيهم :
 تحطهم على الشوفونير ، وللا في الالبوم ،
 وللا تحرقهم وللا تلغهم في ورقة وتعينهم مطرح
 ماتعينهم . وأنا مالي بيهم ؟ وأنا ليه بس جيت
 سيرة الصور دي ؟

كان مريضاً بمرض الشلل . ومن أول
 واجبات مريض الشلل أن « يبعد الزعل » عنه
 ويكل الطرق ، كما قال له الدكتور ، وكما شدد
 على زوجته .

في عصر يوم من الأيام وهو ملقى على السرير ،
 رأى صوراً عديدة ، لابنتيه الصغيرتين ، وقد
 تنائرت الصور حتى غطت سطح « الشوفونير » .
 ثم صافته حيلولة عابرة .
 ـ بشر الطور/ دي تبقى أحسن في اليوم ؟
 ـ لا .

كان حرف النفي هذا لاغضاضة فيه إن قالته كما
 يقوله كل الناس . ولكنها خرجت في وجهه
 صراخاً مفرعاً ، وسدت عليه كل مخارج الهروب
 من الموقف الذي خلقته هي بنفسها بحدتها . فاما
 أن يتراجع ويصمت ، وهنا تركبه كما يركب
 الحمار ، واما أن يصرخ فيها وهنا يبدأ الصراع .
 كان ذلك الصراع دائماً بينهما وقد اشتد بعد
 مرضه . فاختار الوسط الطريقين وهو ينظر في
 رجاء الى وجهها الجميل ، وقد زاده الغضب جمالا
 على جماله . فقال

ـ احنا نجيب لهم الالبوم . وانت بنفسك
 تشتريه .

فقال بنفس النبرة .

ـ لا .

انتفض واقفلاً ، وقد اصيب بنوبة غضب
 حادة ، واضطربت الكلمات على شفتيه وأمسك
 الصور بيده اليسرى ، فقد كانت اليمنى مشلولة ،

الهلف و الفتان

بقلم: د. محمد يس العيوطي

هذه القصة لا تمثل
 اشخاصاً حقيقين ، فاشخاصها
 من وهي التصور أو الخيال ،
 ولكنها تمثل فكرة رئيسية
 تنطبق على طبقة معينة في
 المجتمع المصري .



وامسكت هي بها ايضا ، ثم لكزها بيده اليسرى في جنبها لفرط غيظه منها ، أو لفنيظه من الوقف ، فما كان منها الا انها انحنت على قدميها ، وأخذت خفها بيدها ، وسقطت عليه ضربا ، فأخذ منها الخف وقذفه بعيدا ، وقالت هي

— مش قاعده لك • مروحة بيتنا •

— اعمل حساسابك حاتشمسيل البتتي ، وللا آشيلهم انا • يا اما تاخيرهم يا اما تخليهم • عاوزه ايه ؟ يا اما تاخيرهم على طول ، يا اما تسليهم على طول •

— حاخدهم •

(٢)

كان يوسف على ابو بومة في الثانية والأربعين من عمره • وكان عنده اثنان وعشرون فدانا وورثها عن أبيه وأجرها لابن عمه • تزوج ثم طلق زوجته الاولى ، وتزوج الثانية ابنة رجل مفصال اسمه الاستاد مرسى الهلف • وحدثت له أحداث مع فوقيه انتهت بمرض الشلل • اذ أصيب بجلطة داخلية نتج عنها توقف في الكلام ، اذ اخذته حمية المواقف ، ونتج عنها شلل في ذراعه اليمنى وكذا في ساقه اليمنى • وأعني بالشلل تحجرا تاما له ثقل يما على الأرض من أقال ، اذ يصاب عضو من الاعضاء بالشلل بين يصاب العضو نفسه بالمواقف التام عن الحركة • جلس بعد أن أقفل الباب بعد خروجها من الدار بايديته عزه وعيلة لم يكن معه انها قد خرجت وأصبح بمفرده ، فكم خرجت من تلك الدار ساخطه عليه • ولم يكن همه أنه ضرب على رأسه بالخف لأنه ، كما قال في نفسه ، « بدام ماحدش شاف » ! ولكن كانت همه نتيجة خروجها من الدار • أخذ يفكر ويفكر :

— لما تشوف حاجيلنا ايه من بيتنا بعدما مات أبوها ، على كل حال دلوقت حاروح بيتنا طيحا • البيت اتغير بعد ما مات أبوها • حاروح الاقي الست ما ما ، وأختي دريه ، وابنها سراج الدين • طيحا سراج الدين هو الكل في الكل لأنه ، بعدما أبوه مات في طفولته ، دلوقت أمه اللي ماتت عاش ان حد يقول « بم » جنبه • بتعزه اوى عثمان دخل كطالب في كلية الزراعة • حايبقى وجودى ضرر عليه • وأنا عارف معنى الشلل ايه • لكن دريه • زى بقية العالم ، ماهياش عارفه • ايه • الدنيا كله •

أخذ يعانى في اللمس ما عاناه • وخرج بعد خروجها من الدار • ثم انتقل « بتاكسى » الى الطرف الآخر من المدينة • وقد أخذ سائق التاكسى يدور ويدور في الاكزة والشوارع ماشاء الله له من دوران ، وذلك كي يرفع من أجرة التاكسى الى ضعفين • ثم أعطاه يوسف أجره وقد ردت على شفثيه ابتسامة • لم يجد أمه في الدار بل وجد أخته دريه • وكانت دريه في الخامسة والأربعين من عمرها ، قصيرة ، شاتها في ذلك شأن يوسف ، بها انحنا في الساقين خفيف جدا • كانت تبدو صافية الوجه ، فما إن رآته مقبلا حتى قالت له :

— ايه ياخويا ؟ فيه حاجة ؟

كان يوسف قد نسي سبب الفضب من زوجته ، أى أنه نسي حدثها في قولها « لا » له • فلو انها قالتها ببساطة ، لكان قد تقبل منها نفيها • فأخبرها بالحدث في اقتضاب فقالت له :

— لكن حكاية الصور دي يا يوسف أنت غلطان فيها •

— غلطان وللامش غلطان ، سيبيني • وضبي ليه أوضتي •

(٣)

هنا كان التلـ قد جاء • وقد أخذ يفكر في الموضوع وهو جالس في الشرفة • ثم نظر الى الشارع فوجد عجيب مرسى الهلف آتيا ومعه ابنتاه • ورأى في سرعة السهم أن وجود عزة وعيلة سيضعف من جهد دريه وهو مشلول ، بل سيزيد جهدها أضعاف الأضعاف

وعجيب هذا في التاسعة والعشرين من عمره • كان الاخ الأكبر لفوقية • ضخم الجثة ، حلو التقاطيع ، وإن بدت عينه اليسرى وهو يفكر نصف مقفلة واحولت ، وكان ينطق الراء وارا • كان عجيب يريد فرض سلطانه على يوسف ، كما تعود مع اخوته الآخرين ، وكما عودوه هم على ذلك منذ وفاة والدهم حيث اتخلوه كبير الأسرة ، له ما كان لوالدهم من سلطان ونفوذ واحترام • فعجيب دائما ينشادى يوسف بأبي بومة • وكان هذا النداء يفيظ يوسف الذى ، كما تذكر ياميدى القاريه ، قد قارب على الثانية والأربعين • كان لا يعجب بنطق اسمه كما قال ، « حاف كله من غير لا سيد ولا استاذ » • وكان هذا النداء الأخير

محبيا لدى حماه ، أبي عجيب ، عليه رحمة الله ،
فكثيرا ما ناداه الأستاذ مرسى بـ « تفصل
يا أستاذ » .

أقول ان هذا النداء كان يفيض يوسف الذي كان
أصلا من الريف . فالاسم ، كالماء والهواء ،
موجود في الريف مجرد اسم . ولم يخطر بباله
ان يتخذ هذا الاسم لغرض ما . ولكنه عندما
أتى الى المدينة تغير الحال . فأصبح ينادى في
المدرسة وهو طالب بالتفوق كصوت البومة .
وأصبح الاسم ملازما للنحس ومثارا للسخرية .
كان في الواقع غريبا على أذن المدينة شاذا عليها .
ولكن استعمله عجيب لغرض آخر ، كان يستعمله
حتى قبل مرضه لاذلال يوسف وتصفير عائلته ،
وهو يفهم ان يوسف قد أصبح رأس عائلته .
عجيب أراد ان يسيطر على يوسف ، يخث
وذكاه ، عن طريق الاسم .

وقف الاثنان وجهها لوجه صامتين . أحس
يوسف باضطراب . أحس بالوحوش في
الغابة تتجمع لتنهشه . فهل أحس ببطش الغادم
في حالته الراهنة ؟ لماذا كان يوسف متحوقا من
عجيب ؟ أمن ضخامة جثته ويوسف نيف صغير .
أم لخاصة نفسية في عجيب لا كآل أوليا شغور
بالخوف بعد أن زار عجيب المروطين الى بيئهما
لأول مرة ، يوم أن جلس واضعا قدمه اليمنى على
ركبتة اليسرى وممسكا بيسده اليسرى قدمه .
ولكنه شعر بالخوف الآن لضغط عجيب عليه
لسبب ما .

قال عجيب :

— اسمح يا أبو يومه . بناتك أهم . خدم
هما الهلب ولا أبو يومه ؟ وانت تيجي عليه في
المكتب بكوه (بكوه) علشان نتكلم في الانفصال .
انتفض أبو يومه وصاح .

— انفصال ؟ انفصال ؟ انت جى بتكلمنى عن
الانفصال ؟ ثم أنا مش جاي لك . مين أكبر من
الثاني ؟ انت تيجى هنا .

— شيل ايديك واضوب (اضرب) لك قلبي !
تعجب لقلوله هذا . فلم يخطر بباله ان يضرب
عجيبا . لا قلما . ولا قلبي . خصوصاً وقد
شلت يده . فأخذ ينظر اليه ببلاهة . دهش
عجيب عندما وجد يوسف ، ببلاهة هذه أصبح ،
كأبى قردان أو أبى فصاده ، طائرا نطاطا .

سيجرد ان يحساول الغضب عليه . ينهد لمدن
آخر . نظر يوسف اليه ببلاهة للسؤال : هل
ان عجيب ينتظر من أبى يومه ان « يبرى »
شليل دراعه ؟ ان عجيب يهسه ان يوسف
متشلول . فليف ينتظر منه ان يضربه ؟ أو ،
لما قال أحد اصحاب يوسف فيما بعد ، ان
يود أن يضربه « علمي » حتى يكون ضرب عجيب
له أشد وأوجع . ربما كان الصحيح ان يجعل
يوسف يشعر بأنه قد تعدى حدوده على سيده ،
الذى لا يستطيع أى شخص من أفراد أسرة
عجيب أن يرفع صوته امامه بهذه الصورة .
وربما كان الصحيح ان هذا القول ترجمه عجيب
لحال يوسف بأنه مشلول !

ظل يوسف ينظر اليه ببلاهة أو استغراب الى
ان أتت دريه . فعبر عجيب موضوع الحديث .
وكان لهذا التغيير وقع على أذن يوسف موقع
الدهشة . انهش يوسف لأنه لم يستطع ان
يوفق بين ماقاله عجيب فيما سبق وقوله الآن .
قال عجيب :

— وأنت فاكخ (فاكخ) إيه ؟ فوقيه لما كنا
صغيرين (صغيرين) كانت تصمخ البلاط .
وصوتك (تصطيرى) قبل مداخل البيت انى
أفلق الجرم . ياويل الى يخالف أموها (أمها) !
هى . ان جت تتحدى بعد خناقتكم ، وأنا دلوقت
متجوز ومخلف ، حاتعمل خناقة بيننا وبين مواتى
(مراتى) . وأنا مضطخ (مضطر) انى أجيبها
عندى . أنت يا يوسف كان أحسن تسيب لها
الصوغ (الصور) . اعمل زى . أنا ياسيب
الصوغ لمواتى (لمراتى) تعمل بيهم زى ماهى
عاوزة .

وهنا تذكر يوسف سبب النزاع بينه وبين
زوجته . ولكنه سكت . فماذا كان من الممكن أن
يقوله لعجيب ؟ قام عجيب واقفا . وجاء الوداع .
انتظر يوسف حتى يمد عجيب يده مصافحا له .
وعد عجيب يده وانصرف .

انتظر يوسف لأنه تذكر ، في حادث سابق ،
عندما فتح لعجيب باب داره ، وما أن رآه حتى
صاح في حراة ماذا يده :

— أهلا عجيب .

فتظاهر عجيب أنه لم ير يد يوسف المودودة
سجل يوسف في ذهنه ماحدث .



حملت درية الطفلتين عملة وعزة ، الى المخدع السابق ليوسف • كانت الطفلتان في الثانية والثالثة من عمرهما • طملتان جميلتان رقيقتان صافيتان ، يحبهما يوسف كل الحب •
أخذ يعكر •

ماما دى عجوزه • ماتقدرش تعملهم حاجة •
يبقى المسألة تنحصر فى دريه •• ودريه دلوقت مش عاوزاهم عثمان سراج الدين • حايقدوا ينتطوا ويضايقوه • المهم انى اديها الى تقول عليه •

ونادى دريه :

دريه •• تعالى أقولك •

ايه ياخويا ؟

ايه رأيك فى البنتين دول ؟

ربنا يخليهم لك ياخويا •

لا •• قصدى حاتاخذى فيهم كام ؟

الى تقول عليه ياخويا •

اسمى بقى • ماتضاييبيس عسان ••

مريض دلوقت • عاجبك •• فرش لهم فى اليوم ؟

الى تقوله ياخويا •

مخدى جنبه دلوقت • وكلى يومه اديكى

جنبه •

كان مرغما أن يقلل من الصرف خصوصا وقد كان دواؤه غاليا • كان يدفع فى الواقع جنيهين فى اليوم بسبب الأكل الخاص به وبسبب ترده على الأطباء •• الخ • كان دخله لا يكفى مقتضيات عائلته • ولكن الاستدانة كانت خيرا وبركة عليه ! ولكن دريه بعد أن حصلت على حقوقها فى المبلغ المتفق عليه ، كانت تقول كل يوم •

سادينى خمسة صباغ صابون ياخويا ••

ادينى أربعة صباغ اجيب بيهم عيش ياخويا •

ادينى قرشين صباغ نجيب بيهم مخلل ياخويا •

ادينى خمستاشر قرش نجيب بيهم زيت ياخويا ••

كان من أبرز صفات دريه الاخوية الصادقة ، التى اضطرت يوسف الى قبول فوقيه مرة أخرى !

حدث بعد بضعة أيام أن توجه يوسف الى دار عجيب لقضاء السهرة • ولكى يخبره أنه يدعوهم لتناول الغداء فى منزلهما فى اليوم التالى • وقد

سبب تماما كل ماضيه • أى أنه كان يريد السهرة • وكان هناك الاستاذ عبد العال الخياص واخوه عبد المنعم وفتحي وبدوى الملقب بانمس وعبد الفتاح أبو اليوكر وغيرهم • أخذه عجيب الى غرفة الجري ثم قال :

• عاوزك فى حاجة يا يوسف •

• خير الشاه الله •

• خيخ (خير) ان شاء الله • انت فاكخ (فاكخ) الاستاذ عبد العال الخياص ؟

• ايوه •

• له ولد فى كلية التجارة (التجارة) سنة

اولى • واديله سنتين يسقط • عايزك تسكلم

الدكتور (الدكتور) اخلاص أبو يومة ، لأن

الدكتور (الدكتور) اخلاص هو الى سقطه •

قول له لما ينجح الولد ••

ولم يكمل كلامه • أخرج يوسف وبدأ الخوف

يدب فى قلبه وهو ينظر الى عجيب •

• ماتقدرش أقول لاستاذ جامعى انت سقطت

ابن الاستاذ عبد العال الخياص ليه ؟ (ثم تلثم

وقال) ماتقدرش يا عجيب •

• اسمع بس •• أنا حابسطك (وغمز بعينه

اليمتى) •

• ماتقدرش يا عجيب ماتقدرش •• ما قدرش

(ضحط يوسف على كلمة ماتقدرش) • الدكتور

اخلاص ابو بومة ده أمين في عمله • ماقدمش اقول له كلمه •

كان يوسف يخاف من شر الناس • ثم مشى للفرغه الاخرى مسرعاً • هناك حمس عجيب بكلام ليدوى النمس • لاحظ يوسف كثرة التهامس بأبى بومه •

فجلس على كرسي ومدد رجله على كرسي آخر • وقال •

— حافلکم قصه يا اولاد • حماى الاولانيه ، الله يرحمها ، قالت لى مرة :

— يوسف •• يوسف تعالى هنا • فلما جيت ومثلت عليها الولد الطيخ المؤذب الخجول

— نعم يا طنط !
— اسمع •• انا بافكر فى فكرة بتغامرنى من عدة شهور • وهى انى اعسل تامين على حياتى لبناتى : الهام وامينه وحورية •

— فكرة كويسة اوى يا طنط !
— انا فكرت فى المسكايه دى عشان اطمن عليهم • فكرت انى لازم اعسل تامين لهم على حياتى بتسعة جنيه فى الشهر • زكى افندى جوز الهام يدفع ثلاثة جنيه • وجلال افندى بيور أمينه يدفع ثلاثة • وانت تدفع للاثنتين حورية •

— آه آه !
ومدبت فى الآصات دى ، ورحت البيت وأنا مش عارف اعمل ايه ، لفصاية ماجاتنى فكرة • انتم عارفين انى فنان • فاعسل ايه غير انى افترن على حماى ؟ رحمت لكل الناس الى يعرفوها : قرايبها واصحابها وقلت لهم بلهجة عبيط : ان طلط عاوزه تعمل تامين على حياتها بتسعة جنيه • وان زكى وجلال وأنا هاندفع لها تسعة جنيه فى الشهر • فراحم قرايبها قايلين لها • (وضع يوسف يده على قمسه وقال • فخرصت ومامسعتش عن التامين ولا كلمه • فانا دلوقت اسمى الفنان • وعاوزكم تفهـموا ان أنا الفنان الاكبر) ثم التفت فجأة الى عجيب وقال (ابو بومة دى ماتنفعش هنا • كلمه ابو بومة ماتنفعش •• وأنا باحذرک يا عجيب • يا اما تنادينى بيوسف لانك اخسويا • يا اما استاذ ابو بومة • لانى اكبر منك بكثير رغم حجمك ! فقال عجيب :

— وايه يعنى لما اقولك يا ابو بومه ••• بتقوى ؟

— لا • ياهلف • ما بتوقش !
فضحك الجميع • قال عبد الغفار لعجيب •
— المسألة واضحة • بيزعل هر من ابو بومة • يا اما تقول له استاذ ابو بومه • يا اما يوسف ايه رايك ؟

كان يوسف متأكدا • بعد خوضه فى تجارب مرة فى حياته • ان عجيبا سوف لا يستمع لهذا النصيح • وان درى به •

(٦)

جاء اليوم التالى لتناول الغذاء • أعدت الوليعة نظرا لسفر يوسف بمفرده لباريس فى اليوم التالى للتحشف على قلبه • وجد يوسف داره مكتظا بالمدعوين • فالواده مع اولاد عجيب مع اولاد السيدة عصمت • اخت فوقيه مع زوجها • وقد قابل يوسف السيدة منى زوجة عجيب • لاحظ يوسف • فى المرات السابقة أثناء تناول عجيب للقهوة معه • ان عجيبا يصر على توزيع الدجاج فى دار يوسف • متناشيا ان عملية التوزيع كان اولى بها يوسف باعتباره رب الدار واكبر الحاضرين • وفى ليلة صمم على أن يضع حدا لذلك • فعلا كان الدجاج إمام/مقدم عجيب • وقبل دعوتهم للجلوس للمائدة غير يوسف مكان الدجاج ووضعه امامه • ثم دعى المدعوون لتناول الغذاء وفى الحال لاحظت السيدة زوجة عجيب تغيير موضع الدجاج والتفت عيناها بعينيه • وتكرب الجو بسرعة بعد هذه الملاحظة • الا انهم جلسوا • وقدمت فوقيه المرق ثم الرقاق ثم جساء دور الدجاج • وزعه يوسف واضعاً نصف دجاجة امام كل فرد • كانت لحظة حرجة ليوسف • وتوترت اعصابه عندما سمع عجيب يقول :

— مين الى فق (فرق) الفواخ (الفراخ) دى ؟
— أنا •

— أنا عااوز الفواخ (الفراخ) دى تيجى (مطوحا) هنا قدامى •

قالها ببرود • واندفع أفراد العائلة الى وضع نائهم فى الطبق امام عجيب • بينما صمم يوسف على ألا يمس نصف دجاجته • تكرب الجو أكثر وأكثر • أكل يوسف نصف دجاجته محملاً فى طبقه • كان صحوماً بالانفعال وان لم يبد هذا



طبعاً أنت حاتشوف الدكاتفه ، وهم يا أبو بومه
أسطو دكاتفه في العالم • دول يابو بومه متفوغين
للتجافب • مع السلامة يابو بومه !

كان يوسف في حالة تشبه الأحلام : اختلط
كلام عجيب في عقله وفي قلبه • وفي خياله ،
وأزيز الطائرات يدوي في أذنيه • وابتسامه
زوجته التي كانت تود لو جاءت معه لترى
باريس ، وحرارة صعوبة تنفيذ تلك الرغبة لها ،
ووجوه المودعين أمامه ، وذلك الأمل العريض في
شفائه • وكان يوسف في حالة تشبه الأحلام إلى
أن تهدأ هذه الحالة ويستقر له رأي في كلام
عجيب في شقيقه (الأطباء وأبي بومه) بعد مدة
من الزمن • هو الزمن وحده يحل الأشكال ،
تصافح مع عجيب بل وقبله على خده قبله صافية
ونظر الاثنان إلى بعضهما • تمنى يوسف أن ماوقع
بالأس لم يقع • ثم توجه إلى أصدقائه وأقربائه
وزوجته الذين قبلوه فلما تعب من القبلات صاح
في مسرح خالطته رنة خفيفة من الحزن أو من
التعب ، - لا • بلاش بوس بقى ! ده ان كان
حببيك غسل ماتلحسوش كله !

ضحك الجميع ثم أسرع في لقاء الطائرة •

على وجهه • انتهت المسألة بفشل الدعوى واندمج
عجيب ، بعد فراغه من الأكل • إلى خارج الدار
بسرعة مذهلة • وكانت هذه آخر دعوة لبأها
عجيب لتناول الغداء عند يوسف •

(٧)

في صباح اليوم التالي ذهب يوسف بزوجته
لطار القاهرة الدولي كان يسافر بمفرده وهنا
رأى جمعا كبيرا من المودعين ، كانت بينهم والدته
ودريه وابنها وعجيب والسيدة زوجته ، وصاحب
عجيب عبد الغفار وغيرهم : ود يوسف لو صفا
قلب عجيب من كل شائبة • وأراد أن يلتقي على
مجمع من الشعور حيث تصلسو النفوس وهو
ذاهب إلى بلد غريب • أخذ يوسف عجيبا
وعبد الغفار على انفراد • قال عبد الغفار :

- أوع تنسانا يا يوسف • عاوزك تجيبيل
بدلة من برة •

ثم قال عجيب :

سعو أبو بومه مش وایح أوغويا علشان
يجيب البدلة • ده وایح عشان يكشف على قلبه •
أقصد قلب أبو بومه • أوعى تنسانا يابو بومه •

أنا متى عارف أضحك وللا أعيط • الضحك
والعياط يتقصادوني • انتهى إلى أن ده نتيجة
الوحدة القاسية ، لأن مافيتش عيل ولا ست ولا
راجل هنا يفهستى • انتى ، فى غموض ،
تفهمنى • لكن انت فى دلوقتى ! القصد ! حسن
ان سميت نفسى على كده ، بعدين أعيط •

نفسى فى عيله لما تمام فى السرير فى الشهر
فى حضنى • ولما أعضاها تضحك • وللا لما تيجى
عزه تقوم ديكى تفر منها وتبعدها • وللا لما
أخبرها بجذ وتطير هى على السلالم •

الكلام ده يخلينى أقول : أعيط أحسن !

الفرق بينى وبينك • لما سافرت أنا ، نقص
واحد من مصر ، والواحد ده ناقصا مصر كلها :
كلام مصر ، وجو مصر ، ونيل مصر ، وشيطان
مصر ، وأكل مصر ، وقهاوى مصر ، وجرايد
مصر ، وجامعات مصر ، ومصانع مصر ، وأولاد
مصر ، وخناقات مصر • أقولك إيه بس ؟

يوسف

٣ • باريس فى ١٤/٤

عزيزى عجيب

جنى القهاره / واحد صحابك يقول « ليه
ما كتبتش حبوبات لجيب » فقلت له كل
الحكاية - حكاية أبو بومه - من أولها لآخرها •
طبعا هو مارشيتشى تقول لى قدام صحابك
يا أبو بومه ! حاف كده من غير لا سيد ولا
أستاذ • وانت أصغر منى برغم تخنك وطولك •
فقلت لك يا إما تسمينى يوسف يا إما أستاذ
أبو بومه • وانت مارشيتشى ، بل استنيت عليه
فى المطار ، ورحت رائع خمس ست سبع
« أبو بومات » قدام عبد الغفار • كل الحاجات دى
غلط • غلط انتى أعابتك فيها ، وغلطك انك
تعملها •

يوسف

٤ • عزيزى الأستاذ يوسف •

نحن ترددا قبل أن نكتب هذا الخطاب مدة
ثلاث شهور على وصول خطابكم لنا • ترددا
لسبب واحد : اننا احترنا فيما نقوله لكم • فانت
الآخ الأكبر وكلنا نجلكم • وندعوكم الى الصبح
عنا عن زلل ماقصدناه • وعلى الله عما سلف •

عجيب الهاف



(٨)

١ • باريس فى ٢٤/٢

عزيزتى فوقيه

بعد ثلاثة شهور هنا ، أقدر أقولك انى يا حيك
يا فوقيه • يا حبيب كل حاجة عرفتها عنك • أحب
العبادة بتاعتك ، ولأنا عبيطة زى تمام • وأحبك
لجمالك ، والجمال بتاعك له أحوال وأحوال • أحب
جمالك وانت مكسوفه • زى الصورة الى متعلقه •
وأحبك وانت لسه قايمة من النوم • وأحبك
أكثر وأكثر وانت غضبانة • ومستدكيش فكر •
انت بتبقى جميله ازاي وانت غضبانة ونازله فيه
حرت ! وأحبك لما تقول لى :

- أنا أجمل بنت فى الدنيا دى كلها !

وأحب صفاء نفسك وحبك لآخواتك وأهلك •
وأحب ، فوق ده كله ، تخنك !

يوسف

٢ • باريس فى الاربعا ٣٠/٣

عزيزتى فوقيه •

— مش عاوزة يبجي هنا ازاي ؟

فقام واقفا وقال يفضب :

— مش عاوزة يعنى مش عاوزة •

— لا ، هو لازم يبجي هنا • ده اخويا •

— طيب والله العظيم ثلاثة ان جه هنا لاكون

طرده • واسمعى انا حاديه ، حاديه علشان
مايمهلش أبدا تانى وبالذات النهارده !

اندفع يوسف الى الخارج ، وانتقل بتاكسي
حتى وصل بالطرف الآخر من المدينة ، أمام بيت



عجيب نفسه • كان حلاق الحارة جالسا • كان
اسمه الحقيقى عبد المجيد محمد حسين ، لكن أهل
الحارة كانوا يسمونه « لدعه » لأنه كان « يلدع »
كل شخص بكلمة من كلماته ، وأضحيت عادة
أهل الحارة أن يدعو أسطى « لدعه » • وكان
يعمل فى الحارة مايقرب من خمسة وأربعين عاما ،
يبلغ الثامنة والخمسين ، نحيف ، أبيض الوجه ،
شاربه مفتول الطرفين ، يلبس جلبسبابا وعليه
البالطو ، حول رقبته كوفية طويلة • كان بمفرده
فى الدكان الذى لا يزيد حجمه عن ٢ متر × ٣
متر • انتقاء يوسف من بين الناس فى عصر لأنه
لم يجسد من هو أروع منه فى الكلام وفى نشر
الفضائح وفى التشجيع على الناس بسبب وبدون
سبب • كيف يشغل باله أثناء الخلقة لزبائنه
بدون أن يهمس بالكلام فى سمع الناس ؟ كان
يوسف متأكدا أن جميع أهل الحارة سيعلمون
من لدعه بقصة الهلف وأبى بومه الفتان • قال
يوسف :

— مساء الخير يا أسطى لدعه •

بمجرد أن استلمت جوابكم وقرأته ، هرعت
الى مكتبى وها أنذا اكتب لكم ردا عليه • كنت
أبكى اليوم يا عجيب وأنا اقرأ كلمات الاعتذار
من أقدس ما عملته لدينا الحياة : أن من تواضع لله
رفعه •

يوسف

(٩)

عاد من باريس الى القاهرة ، ثم توجه الى
مدينته فوجد دينا ابنة عجيب فى داره • أرادت
زوجة عجيب أن تفلطها عن الرضاة فسلطتها الى
فوقيه لمدة شهر كان آخره بعد يوم أو يومين من
عودة يوسف • كان يوسف فى حالة اشكال مع
رئيس الجمر فكجاء متعبا مكثودا فاذا بالباب
يندق • رأى عجيب وزوجته السيدة منى وقال
يوسف :

— أهلا وسهلا ! ازيك يامنى ! ازيك يا عجيب !
(ونادى على زوجته فوقيه فجاءت وجلست واستمر
هو يقول) : انتو عاوزي الأمورة دينا •
ممتدكيش فكرة يا منى أنا حبيبها قد زيه • تعالى
يا حلوة بوسينى بوسة • انتى متي عاكدة • كلم
هه ؟ مخياصكم والله • فقال عجيب •

— الخصام ده كبيخ (كبير) على يوسف أبو
بومه •

اندعش يوسف عندما سمع عجيب يقول
يوسف أبو بومه ، خاصة بعد اعتذاره ورد
يوسف له وقال لزوجته بعد انصرالهما •

— الظاهر ان اخوكى مش عاوز يجيبها البر •
مش تاوى يبطل أبو بومه •

— ليه ؟ هو قال ايه ، ماسمعتوش •
— لا • انت كنتى قاعدة وسامعاه •
— ماسمعتوش والله يا يوسف •
— بقولك انت سامعاه •
— والله ماسمعتوش •
— لا انت سامعاه • انت بتغفل علىه •
— سمعاه ولا مش سمعاه ، جرى ايه •• ايه
يعنى كلمة أبو بومه دى ؟ انت غلطان قوى
يا يوسف لما تقول كلمه •

— غلطان بتقول غلطان ، بعد الرد بتاعه على
جوابى من باريس ! أنا مش عاوزة يبجي هنا •

الحرفاء بحب

شعر: كامل أيوب

الطائر الجني رف واستدار

ونقر الجناد ..

كسر قشرة السكون الجهم ثم طار

خلق فوق أبويه بانهار

كأنه يعرف كيف جاء يا نورستي

تعدنيا للموت والاعصار

يا طفلنا الجميل ..

إن جئت أو ظمئت فاحس من ودادنا

وإن تم فرشك في فؤادنا

لا تبتعد فقد لبثنا قبل أن تجي

مقربين في بلادنا ..

حتى عرفنا الدار في مفرك الوضي

نحن معا ..

ووجه النار من المدفأة

يشعل وجهك الحلو برغبة مفاجئة

لنعترف • ذاب جليد الخوف

ونلق عنا وهما السقيم الناس والأيام

يتحسر الفلاف عن جلوتنا المغاب

قام الرجل واقفا وقال بل صاح :

— يا أهلا ! يا أهلا ! يا أهلا ! ازيك يا أستاذ !

أيش حالك يا أستاذ ! يا أهلا ! يا أهلا ! يا أهلا !

— اسمع يا أسطى لدعه • في الواقع أنا جاي

لك عشان أستشيرك • أنت بتشوف الأستاذ عجيب هنا ؟

— أستاذ عجيب ؟ كل يوم بيجي عندي هو

واصحابه •

كان يوسف ممثلا ، والتمثيل في دمه • كان

يود أن يصيح الأسطى لدعه متلهفا على سماع

كلامه • قام واقفا ، وقصد تمشي في الدكان

الصغير ، ونظر في الأرض ، وقد قطب حاجبيه •

أحس « لدعه » بأهمية الكلام • قال يوسف :

— يا أسطى لدعه فيه حكاية عاوز أقولك

عنها • الحقيقة ..

بدت على وجهه مظاهر الاضطراب ، فنظر

الأسطى لدعه لوجه يوسف • وقد بدأ يحس أنه

سوف « يلدغ » أحد الأشخاص • سرى في أصابعه

تيار كهربائي من أم رأسه الى قدميه • نصاح :

— أيوه ؟ ايه ياسي يوسف في ايه الحكاية ؟

والله تقول • أنا كلى ودان • القوي يا شيخ • أنا

مستمع لك خالص • قول ياراجل !

— الحقيقة .. في الواقع ..

— أيوه !

— أنا مش عارف أقولك ازاي !

فصمت الأسطى لدعه ، وتقلص في نفسه وهو

يكاد أن يقفز من مقعده لهذا الحدث « الطريف » •

— الحقيقة ..

— أيوه • اتكلم • قول • أنا جانيك أهلا

— الحقيقة ان الأستاذ عجيب بيقول لي يا أبو

بومه • وأنا قلت له عدة مرات ان أبو بومه دي

ماتصـحش • فاما يسميني يوسف لأن ، زى

ما انت عارف ، هو أخو الست بتاعتى ، أو ان

كان عاوز يستعمل كلمة أبو بومه •

قاطعة الأسطى لدعه بقوله ..

— يقول الأستاذ أبو بومه طيبا ! حاضر !

حاضر ! حاوصلها له ان شاء الله ! عن اذنك أما

أعمل زى الناس !

ذهب الى القهوة المجاورة ليكلم أهل الحارة •



ندية أنت كالحق الصباح

شدية كويك التلاح

قوية مثل الهة تحرك الأقدار كيفما تريد

ضعيفة ضعف فراشة تحرب الجناح

اما انا فشاغر شریہ ..

يعيد معنى الضعف والقوة والجمال في الوجود

• ذات مسماة • •

مرغبت فی وحدتی اُپُر داء ..

لشألتني. نعيم مسافر الى مخدعك الأثم

ويت في البستان تحت ثمر الفواكه النضير

اشرب من كرماتك النعيم

معلمة ان كنت قد التقت نومك اللذيذ

* * *

* * *

مغامر قديم ..

تجذبني المذائن البعيدة التقوم

دست علی الكنوز وانطلقت أرصد النجوم

استثبت الأزهار في أنيتي الصغيرة

ودائما اسام ما اعتاده كأنها يعقبه الزمان

• • • **الاولاء ثلاثمائة**

لا تسأل ما آخر الطريق

أنا هم نا قاعنا العطين. ساعة الشروق

ومن تلقى حلاوة الروح حق

يَمُتْ شَهِيدٌ حَتَّى يَمُتَ تَعْنِيهِ الْخُلُودُ

المتمم في تعداد الأنهار

لا نعرف مكاننا كالشعر القعيد

* * *

أَيُّهَا الْمُرُومُ عَيْنِيكَ إِذْ تَهْمُصُنْ

أرجل فيهما إلى شواطئ مجهولة الأسماء.

تَهْمَسُ لِي يَا تَنِي. رِيَانَهَا الْوَحِيدِ

أنصو هناك ثوبى القاتم قبل أن أعود

•• واستخدم في مباحثها ••

مثال: مصر داعي لا يعرف القبود

فوق غصون البرتقال

حيث حفظونا يا حبيبتي اسمينا على اللحاء.

•• حمامة تهدل بانفعال ••

كانها تسمعها أليها للحب ليلة اللقاء.

تسمیعین یا نورستہ المصفا ۱۹

تسهيڻ ۽ ڏيک

في أقاصيص أبو النجا

بقلم: عبد الجبار عباس

تجربة حية ولذا فهي متغيرة ... وهي تقوم على أساسين :

الأول : ثابت أصيل هو الطبيعة الفنية المميزة للقصاص المتجسدة في تفضيله لمنهج قصصي معين يؤثر على سبواه لتطابقه مع شخصيته الفنية وثيق الكاتب من صلاحيته لتحقيقها حتى أننا لفرط هذا التطابق لا نلح - في الغالب - أي قسر أو إرغام للتجربة على أن تتشكل وفق هذا المنهج ، بل هي تنمو وتطبع لها وجدانها كي تشكل في إطاره ووفق قولنا : **فطورك أن القصة كلما اقتربت من الجودة والنضج تنأى عن أن تتطابق مع مقاييس نقدية مفروضة بوعي خارج حدودها وتززع إلى أن تتحدد وفق شكلها الخاص ومنهجها المميز، ولكن يحدث أن للقصاص طبيعة أو مزاجا فنيا** معنا بلورته تجاربه وقرأاته ووعيه الفني وقدراته الأصلية يسهم في تحديد ملامح بناء أو منهج للقصة بفضله على سواه . ويتفلسف هذا المنهج في وجدانه ويدب ويريخ وتثبت التجارب الأولى فاعليته وقدرة الكاتب على الإبداع فيه فإذا معظم قصصه التالية تشكل دونما حاجة إلى القسر طبقا لقوانينه وتعكس ملامحه فتؤدي، فيما بعد ، إلى إبراز مزاياه وعيوبه معا .

الثاني : نام متطور تتجمع على مداره وعبر ممارسة القصص للنقد والنقد الذاتي ، وعلى ضوء الوعي الفني الساطع الشديد ، خبرات فنية تمينه على اكتشاف ما لم يكن يراه في منهجه القصصي وتجنب ما يستطوع تجنبه من مزاياه

محمد أبو المعاطي أبو النجا قصاص عربي مبدع له في الأقصوصة مجاميع ثلاث وخبرة طويلة تجسدت في فهمه الناضج لمعنى الأقصوصة وهدفها وطبيعتها وقدرة فائقة على فض أسرارها الفنية والإفادة من تجارب روادها والتمييز المرفه بين صورها وسبل بنائها المختلفة . ولما كان النقد - يقول بروكس - فلتات لسان ، فإن القليل الذي كتبه أبو النجا في نقد القصة ينطوي على كشف غير مباشر عما حاول هو تحقيقه في قصصه بحيث لا تتردد في الاستعانة بقرائن منه لن تجد أكثر منها صدقا وانطابقا على الوجه الذي يرى في تجارب السابقين ما تعلمه منهم من مبادئ نقدية تكاد تكتسب عنده قيمة مطلقة ثابتة وبالعكس نقده لتجارب المعاصرين وعيه الشديد بطبيعة الأقصوصة وتمرسا طيبا بمشكلاتها الداخلية . وهذه المزية هي الوجه الآخر المكمل لأول وأهم صفة تطالعنا في طبيعة أبو النجا الفنية وتعكسها أغلب قصصه ، تلك هي وعيه الشديد الواسع بطبيعة وبناء عمله القصصي مما يعنى أنه يمتلك رأيا أو مبررا فنيا ، سبق أن ناقشه مع نفسه وخبره واقتنع به ، يسند كل خطوة فنية بخطورها الأمر الذي يجعل ملاحظات قارئ قصصه مجرد محاولة للتفسير فلا تصبح مأخذ إلا إذا استمعنا إلى وجهة نظر القصص الذي وهي دقائق قصته ثم تبين لنا أنها مجانية لما تحسبه صوابا .

أن تجربة أبو النجا مع القصة كتجربة فتحي بطل (نائب الرئيس) (١) مع التدخين .

(١) الإبتسامة العارضة - المدار القومية ١٩٦٣ .



وترسم له بالتالى سبيل تطوره الادبى .
فابو النجا لم يصل الى التوافق بين مفهومه
القصى ومنهجه فى البناء والتركيب ولم تبلغ
قاصيصه تمام الانسجام بين فكر الناقد الواعى
وحس الفنان الحالم الا بعد ان اكتشف
بالتسبب عن تباعد المسافة بينهما من اخطاء
والا بعد ان اخذ نفسه بضرورة العمل الدائب
على تجنبها واعدامها .

ان مضى (ابو النجا) فى بناء قصته بهذه
ثقلة واثاق لم يكن يحجب مالم فى هجوعه
لاولى بالتأمل و (سيطرة الفكرة على ذهن الكاتب
بالقى البارز هو الفكرة لا الحدث وليس الحدث الا
فرصة لعرض افكاره وتاملاته حول مشكلة الموب
التضحية .. يخلق من الاحداث ما يعينه على
جسده هذه الفكرة ومعرضها بمختلف جوانبها
لجدلية (٠٠) (٢) فهو فى (تجربة مع الموت)
(الآخرون) يكتب قصصه ليحول من خلالها
فكاره عن بعض مشكلات الحياة الى مشاعر
تحقق فيها حرارة الشعور ونفاذ العقل على
لسواء ، كما يقول الدكتور عبد القادر القط .
هكذا لا يعنى ان هاتين القصصتين من الادب
لفكرى الذى نعتيه حين نتحدث عن الفسك فى
دب سارتر أو كامى مثلا ، مجموعة « أبو النجا »
لاولى لا تطرح مفهوما شاملا متناسقا اراء
لقضايا الانسانية العامة . لكنها تحددان
وقفين من قضيتي الموت والتضحية تحديدا
تسبب التجربة وبشلا بدلا من أن يدوب فيها
يعتمها ، فتحة عدة أسئلة تطرح ، وبعبارة

(٢) محمد الجليل حسن - الادب - آيار ١٩٥١ .

لدى ، تقحم فى بداية القصة ثم يأتى الحدث
ليختار من هذه الآراء ادقها أو ما يرى الكاتب
انه ادقها ويوجد فى الوقت نفسه بين الآراء
المطروحة بأن يحسم الحدث الواقع المشكلة
ويحدد الاختيار التهاى فيجعل من القصة موقفا
بعد أن كانت خليطا من آراء متناقضة متناثرة ،
فهو (يطبق فكرة معينة على قصته أو بالاحرى
يبنى قصته لتلائم فكرة ، يعتمد على التجريد
والتصميم ، يمل المعنى على الحدث) (٣) .
الذى لا يتطور وفق قانون الحتمية الفنية بل
تتكرر جزئياته التشابهية لابرار فكرة واحدة
فاذا هو - كما لاحظ رشدى بحق - تفتية
بأثواب عديدة لفكرة واحدة . والبطل دمية فى
يد الكاتب يسرها كيف يشاء ويحوله بافعال
وبعبارة تلخيصية مثل (عانت مشاعره انقلابا
مفاجئا) من شخصية ساكنة اصطلاحية مسطحة
الى شخصية حية نامية ، والشخصيات الأخرى
نماذج مضادة للبطل يعرض القصص عن
طريق احتكاكها بها تحولا مفاجئا وغير مبرر البتة
فى شخصية البطل ينتقل الى موقف آخر يناقض
موقفه فى بداية القصة ، وهو موقف كان الكاتب
قد اختاره سلفه بحيث أن الحدث الذى نسج
على جزئياته خطوط الأرومة (لا يسهم فى تطوير
الأرومة وانفاجها بل قصارها أن يذكر بها فالأرومة
واقعة قبل الحدث وأفكار البطل ومشاعره معبأة
فى داخله فهو لا تنبثق من قلب الحدث بشكل
عفوى وانما تضاف إليه وكان المؤلف قد دبر
بينها وبين جزئيات الحدث لقاء تنقصه الحرارة
فهو تتتابع على نحو تنقصه الحتمية وان كان
لا ينقصه الامكان) اذ بمجرد ان يطلق المدو
النار فى قصة (الآخرون) : عانت مشاعره انقلابا
هائلا وبدأ يحس كأن حسنا ليس شخصا آخر
... كان هذا الانقلاب الهائل المقتل المقحم لغرض
البرهنة على فكرة تقع خارج القصة هو باب
العبور الى الحل المطلوب الجاهز الذى يوحد بين
الضدين محمود وحسن اذ (بدأ يحس بالآخرين ،
بحياته تعاقب حياتهم وتغنى فيها وتلدوب) .

حقا ان أية فكرة هى تكثيف وخلاصة
لتجربة سابقة ، لكنها فى هاتين القصتين توشك

(٣) د. رشاد رشدى - مقالات فى النقد الادبى .

ص ١٩٢ ، ١٩٤ .



ويقل جانب الحرية ولا تتساوى أهميته المنطقية واعتقائية أو لنقل الضرورة والحرية الا في القصة الدرامية (٥) ٠٠ . والحل الاولق يطرحه قول اندريه جيد : (لم تبدأ بفكرة ؟ لماذا لا تبدأ بحقيقة ؟ انى اذا قدمت الحقيقة بطريقة صحيحة فان الفكرة ستنتج من نفسها ٠٠) بينما اذا قدمت الفكرة فان الحقيقة لا تظهر الا بطريقة ملفقة .

ونولا اننا نجد في مجموعة (أبو النجا) الاولى قصصا ناضجة مثل (حارس المقبرة) التجربة فيها اعمن من أية فكرة يمكن استنباطها منها ، ولولا انه تنبه الى خطأ هذه الطريقة وأفلح فى تخطيها لكانت مجسومة (فتاة فى المدينة) رغم ما فى قصصها من دقة الملاحظة وإحكام البناء الهندسى خلوا من أية اضافة فنية . ومؤكد أن تطور (أبو النجا) ينبع من (حارس المقبرة) ومن (الطابور) أيضا لا من (الأخرون) أو (تجربة مع الموت) إذ نجد لهاتين القصتين سوى امتدادات باهتة ضئيلة . وسنجد أن هذا التطور هو فى حقيقته تطور من منهج التأليف والتعليق الذى يسططه القصص الى المنهج الجدل الدينامي الذى تعلق فيه القصة فيها بنفسها ، وهو صورة مصغرة لتطور القصة العربية نفسها من (حل المشكلة) الى (وضعها وضما صحيحا) ٠٠ . ويقدّر ما كانت قصة الفكرة ، على التصعيد التاريخي ، استمرارا غير مباشر للقصص الارشاد والاصلاح التى بدأ بها الرواد (محمود طاهر لاشين مثلا) فلمل ظهور المجموعة فى مطلع الستينات يدل على تأثرها بوجوه الادب الفكرى - الوجودى خاصة - وان لم تكن وجودية الفكر بالضرورة .

فى (الابتسامة الغامضة) تصبح التجربة أكثر غموضا لأنها أكثر ثراء وتصميم أكثر وضوحا لان القصص مازال شبيها بفتحي (الرجل الذى يحلل كل شيء ويفلسفه) ص ١١٥ بحيث يتخذ هذا (الشخص) تلقائيا وضعا يعود بمستطاع الكاتب ازماء أن يخلله ويفلسفه ولا سيما أن العلاقات بين عناصر القصة وشخصوها أصبحت أكثر تعقيدا وتنوعا وتشابكا ٠٠ واتسعت رؤية القصص فلم

أن تكون حكمة مستنبطة من التجربة بعد أن خمدت وفقدت ديناميتها فلا يعود لها مرة دور سوى أن تؤكد أو تبرهن على صحة وأخلاقية نتيجتها هى لتنتهى نهاية ثرية مثل : (١) هناك أشياء كثيرة يمكن أن نحددها وأن نؤكد موقفنا حيالها ولكننا حيال تجربة واحدة لا يمكن أن نحدد شيئا أو نؤكد موقفا هى التجربة التى نواجه فيها الموت (٢) ومع ذلك فقد كان الموقف فى القصة ليس فقط محمدا أو مؤكدا بل وسافرا صارخا وفقيرا الى الافئدة ٠٠ وحتى اذا سلمنا بصحة التصور المدرسى للأقصوة فاشترطنا أن تكون (الفكرة) من عناصرها الرئيسية ، فواضح أنها ينبغي أن تتخذ صورة (المعنى) الذى يقع خلف الحدث لا صورة المقدمة التى تسبقه أو الخلاصة التى تليه ، فضلا عن أن لهذا الأسلوب وجها سلبيا آخر هو أن التجربة الصادقة الحية تقنع بتأثيرها الإيجابي . ولا يقتنع بخصيص الفكرة الا الذين لم يتوهم الفكرة ذاتها وحتى قبل أن يضمها الى أفكاره ، فليس صوابا اننا اذا اصحبنا بفكرة القصة فقد أعطنا فى الوقت نفسه بالصورة التى أدبت فيها هذه الفكرة ، فالاعجاب بالصورة أو التجربة المقتنة يؤدى الى الاعجاب بالفكرة المبتذلة منها ان وجدت، لكن الاعجاب المنطقى أو الاخلاقى بالفكرة ذاتها لا يستتبع بالضرورة الاعجاب بصورة الأداء ، ذلك أن هذا الاعجاب لا يتحقق الا اذا اختفت الفكرة وذابت فى التجربة الدينامية الناضجة واتحدت الوسيلة بالنهاية ، وينيب الاعجاب حين يبين الشرح بين الفكرة والتجربة فيعمد الكاتب الى التأليف القسرى بينهما فى لعبة مكشوفة مضحكة لأنه ، أصلا ، لا يتعامل مع (التجربة) لينتهى الى المعنى أو النلفة بل مع (الموضوع) الذى يقوده الى الخلاصة أو المفزى . وعموما نلاحظ فى قصة الفكرة أن الجانب المنطقى (يفلب جانب الضرورة

(٥) د. عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه ، ص

(٤) «تجربة مع الموت» من مجموعة «فتاد فى اللب»

بعد يطرح رأيا حاسما في قضايا قصصه بل يعمد الى بقى وجوهرها المختلفة وعلاقاتها الأكثر خفاء وتغيرا ، فالتفاصيل الذى يبدأ بالسؤال (لماذا) سيحدد نفسه ان هو أخلص لثمة مأخوذا بالسؤال (كيف) قبل أن يستقر على الجواب النهائي .

ان الطبيعة الغنية للقصص أبو النجما طبيعة جدلية على صعيد الفكر والتكتيك .. النظرية والتطبيق معا ، فهو يؤمن بأن إقامة صراع أو تعادل بين النفاض هو (الطريقة الغدّة) لاكتشاف أحوال أحياء والنفس البشرية التي لا تتخذ صورة واحدة ثابتة يمكن تعميمها على كافة التجارب ، ذلك أنه بفضل المفهوم والمنهج الجدلي يرى أنه (ليست هناك حقيقة تصلح لكل الناس فلكل شخص وأيضا لكل موقف حقائقه الخاصة به) كما يقول بطل (لقاء) - أناس والحب دار الأدب - حقيقة الموقف لا تتكشف الا من خلال هذا المنهج الجدلي الذى ينبثق فيه التناقض من قلب التناقض ليعود بدوره فيمهد لظهور نقيضه الجديد . ويمتلك أبو النجما قدرة الاساندة الكبار على التقاط أدق دقائق ما يجد على الموقف عبر هذا الصراع من مشاعر وتغيرات بالغة الرهافة والأهمية . وفي الوقت الذى تيسر هذه الطاقرة نتيجة طبيعة تترتب على المنهج الجدلي فإن (أبو النجما) يتخذ هذا المنهج سبيلا لتحقيق قدراته الاصيلية على الملاحظة الدقيقة والتنبيه الى الفروق بين الاشياء ، لكان الجدلي لا يقتصر على عناصر القصة ذاتها بل يشمل العلاقة بين قدرات الكاتب الاصيلية ومنهجه الفني ويمتد الى العلاقة بين أبو النجما كقصاص وبينه كناقد اذ لا بد أن (نلاحظ التناقض بين الفنان أى الشخص الذى يشعر بضالته التامة ازاء الشكل الفني الخاص به ، وبين الناقد الذى يتصرف وكما أنه حكم أو خبير بهذا الفن) (٦) وهو تناقض جدلي ايجابى اذا أفلح الفنان فى الافادة منه واستثمره لصالحه .

والسمة الجدلية فى تركيب قصصه وتصميم هيكلها تتخذ مظهرين :

الاول: الصراع المباشر العميق الذى تبرز عبره حلقات أو مراحل تلتقي من بعضها البعض كما

(٦) توماس مان : الرؤيا الابداعية ، ص ١٣٤ ..

الآن دوح جريه : نحو رواية جديدة ص ٢١ .

فى (الابتسامة الفاضلة) أو (الناس والحب) اذ تبدأ علاقة الجيبين بالناس فى (كنت لاحظ أن الركاب حولهما يصنعان وربما دون قصد دائرة من الفراغ تسمح لهما وحدهما بأن يتحركا فى يسر) وتنحرف فى (بدأت العربة ترسل أول صيحة اعتراض) وتنتهى الى (وشمل الجميع احساس خفى بالذنب) . وينصب الحوار دور مهما فىتمى الصراع ويعرى الشخص ويهضم بالاتجاه الذى ستتخذ القصة فلا يعود - كما هو الحال فى « الاسلاك الشائكة » - مجموعة «الابتسامة الفاضلة» - ص ١٢٤ - ١٢٥ مجرد وجهات نظر يمكن أن نستغنى عنها لأنها لا تسهم فى صياغة الصراع . هكذا نقرأ فى (الناس والحب) :

.. لم يكن فى أصبح أى منهما دبة

.. لا يزالان طالبين

.. جائر أنه يضحك عليها

.. لا يبدو ذلك ، شقته جاد و ..

.. يبدو أنك وقعت فى غرامه ..

.. العربة كلها كانت واقعة فى غرامها معا .

.. لو كانا خطيين ما ضحك بهما احد .

.. الا يكفى أنهما جيبان

.. يكفيهما أما العربة ..

.. ولماذا تحضر العربة نفسها فى الموضوع

.. انهما اللذان يحشران نفسيهما فى العربة

وضحكنا معا .

والضحكة هنا ضحكة غراء ، ضحكة دبلوماسية تنبئ أن صراعا بدأ يتعمق ورغبات تضارب وتغيرا يلوح وأن على القارئ وحده أن يستشعر موقف الكاتب الذى يمتلك بالطبع ما يقوله فى قصته ولكن من خلال صراع الاضداد والتركيب الدرامى الذى تحدده قوانين التطور والضرورة التى يتضمنها .

الثانى : المقابلة الاستثنائية الساكنة بين الاضداد اذ يتكشف التناقض ويتبلور لا من خلال الصراع الجدلي للمتناقضات بل من خلال وقولها بازاء بعضها البعض ، فالخطوط هنا تتوازي ولا تتضارب ، ويتسلل المعنى عن طريق المقارنة بين هذه الاضداد المتقابلة . وهذا أسلوب معروف

كتبت به أقصيص كثيرة - ففي (ذراعان) (٧) تتكشف دعوة انحصاص الى إقامة علاقات حب كاملة بواسطة المقارنة بين الراوى وفتاة اسميتها من جانب وعلاقة ماري يجون على الشاشة - فالقصه هي نفسها ولكنها هنا كبت وتكتب وتنفذ بمكاسب صغيرة كلمسة يد عابرة وهناك ابراء وتكاشف يؤدى الى الصراحة والتضحية وممارسة الحياة وبينما هم يفرق بين جون وماى سوى الموت فان بطلي قصتنا فرقهما انتهاء العرض - وقد استنضم الكاتب نفس الاسلوب ففارق - على مستوى الحلم التحويلى - بين علاقة عابرة وسامى الحية وقصه السائح الذى انتحر ومات على صدر حبيبته المصرية .

هكذا تتكشف التجربة عند أبو النجا في بناء محكم أعد فيه القصص عدته لكل خطوة يخطوها وتحمل كل لفظة وفقرة موضعها المقرر لتؤدى دورها الخاص بها في هيكل القصة . وهذا الاحكام الهندسي في تصميم القصة قد يقربها من الميكانيكية ويطمس جدلية الحياة فيها حين يطو على سطح القصة ويسود واضحا مكتشفا حتى ليبتسم القارى في ارتياح يحاطه عدم رضى وهو يعض مع تجربة أبو النجا لملمة لما يتقدم من هذه اللغظة الحوارية وما يعنيه بذلك (أقوال : الناس والحقيقة) فأقاصيصه تمتلك قوة انبوية واقتناعها وسطوعها ولكنها بلا أسرار ، فرغم أن (أبو النجا) قصاص ماهر فان مكره ليس في الايحاء والتلميح دونما فضح الأوراق كما هي الحال عند همنجوى ، فأوراق أبو النجا مكشوفة ، ربما بسبب أنه لا يريد أن يفوته استغلال ايما فرصة يقدمها له المنهج الجدلى في الخلق والاسلوب الواقعى التحليل في الصياغة ، ولكنه مكر القصص المقتدر الذى يعرف كيف يلعب بأوراقه المكشوفة وبطريقة موروثة خبرها جميع الاعيين .

ولذا فان أدبه يتسم في نهاية الامر بالبساطة وهي ليست بساطة التجربة القريبية والاحاسيس المشاعة ، ولكنها البساطة التى تحدث عنها هوفمان فقال : ان عنصر البساطة الجميلة لا يقتصر على التمسك بالحقيقة المادية وإنما هو كفاح من أجل الدقة المطلقة في جعل الكلمات متساوية للتجربة . ولعل وغسوح الصنعة هو الذى يساعد بين

تشيكوف و (أبو النجا) فلا يصود تلميذا في مدرسته وان أفاد منه وتعلم من أدبه ، فالصنعة في أدب تشيكوف خفية تتراجع الى قرار البصية لتضبط من هناك مادتها وتوجه خطها الرئيسى ولا تفر على وجهها مطلقا ، فتبقى القصة انسيابية تلقائية كان لا اثر فيها لصنعة او جهد لانه كتبها (بطريقة مقننة صريحة وبساطة مذهلة ووضوح تام وصديق لا يدعى) كما يقول جوركى . وائر تشيكوف في أدبنا القصصى المعاصر لا يظهر في أقاصيص أبو النجا بل يتضح في الرقة الشعرية الدافئة في أقاصيص يوسف ادريس الاول ثم اتضحت امتداداته اخالية في مجموعة عبد الله خيرت (وراء الزجاج) وبخاصة في سخريته المتعاطفة الشفافة ، اذ يطيب له أن يعتب ولكن برقة وحنو - بالبطل حين يضعه في مازق صغير لا يستطيع أن يتخلص منه رغم بساطته فيبدل جهدا كبيرا لا يتناسب مع ضالة مشكلة فيستثير هذا العجز الانساني الفكه في القسارى بسطة واختلافا وتعاطفا مع الشخصية القصصية . وواضح أن ايا من القصصين العرب لم يبلغ الاغوار التى يلفها تشيكوف بفنه البسيط المدهل ، لانهم لم يعانوا بشور القهر الرهيب الذى دارت حوله قضيض الكاتب الروسى والتى عرفها وقاسى ويلاتها في حياته الخاصة .

ان أدوات الوصف والتحليل والحوار تلتقي في التتبع الصبور المتأنى الدقيق لمراحل الصراع المختلفة والمسارات النفسية التى يتخذها سواء كان صراعا وجدانيا داخليا كسا في (نائب الرئيس ، رسالة) أو صراعا بين قوتين خارجيتين (الاسلاك الشائكة ، سحابة الفبار) ذلك ان حقيقة التجربة لا تتكشف الا على مدار هذا الصراع ومن خلاله فهو وحده التكفيل بأن يقدم لنا (احساسا مقفدا) يعتم عيوننا على رؤية جديدة ، سيما وأن الكاتب نفسه كما تؤكد حواريته (الصديق الذى لا يرجم) يعانى من تسوع الصراع الباطنى والاجتماعى معا فهما عذابه ومجده في آن : (لن تنتهى الحرب ابدا بينك وبين هذه التساعب الصغيرة) ص ١٤٣ ، ولذا تعتمد أغلب قصصه على حدث يكشف بقصه وتطوره البطلى عن كافة جوانب التجربة وزواياها حتى لكأنها - كما يقول الدكتور القط - (أجزاء من ماسة متفتتة ذات

بريق وأصالة) وكل جزء أو فقرة يضيء بالحدث طبقاً خطة دقيقة - خطوة للإمام أو تعمقه خطوة الى الداخل عبر موازنة تأمة بين دقة الملاحظة الخارجية ورهافة التحليل السيكلوجي والإفادة منهما معا لبناء قصصه .. حتى اذا ما فرغت من قراءة القصة عجبك كيف أن حدثاً يومياً صغيراً نراه من جلسة المقهى أو في عربة الصباح يمكن أن ينتهي الى ضوء جديد ساطع يثير تجربة مكملة . ومن الطبيعي أن يحدد كاتب معنون يتتبع كافة مراحل الصراع أدواته المناسبة في النهج الواقعي التحليلي الذي يواكب انشطار الطبيعي لحركة الاشياء في القصة ويغيد من أرقى صور القصة الكلاسيكية التي تروي أو تسرد حدثاً أو خبراً أو حكاية لكنها تتجاوز حدود الحكاية بمقدار ما تستطيع أن تستفيد منها بتحقيق أهدافها الفنية الخاصة والجديدة ، فلا حاجة إذن للثورة على الأطر الموروثة ما دام الكاتب قادراً بواسطتها على النفاذ الى أعماق جديدة . وأبو النجا بالتزامه هذا النهج ونجاحه فيه يؤكد قدرته على أن يكون أداة لحلّ تجارب قصصية ناجحة سيما وأنه يوشك أن ينحصر أمام أساليب وأشكال أكثر اغراء وسهولة فلم نزل نقرأ فيه قلباً رقيقاً في أعمال عدد من كتابنا المبدعين (إميل يوسف ادريسي وفؤاد التكرلي وسليمان فياض ومحمد حمويه وزهير الشايب وعبد العزيز هلال وغيرهم .

لهذا النهج أو الأسلوب فضل الاستدراج البطيء الذي إذ يأخذ القصص بأيدينا في رفق وحذر نغمض معه خطوة خطوة في عالم يبدو وكأننا عرفناه من قبل ولكن ها نحن نتعرف عليه من جديد وعلى ضوء ساطع مختلف يثير مظاهره الخارجية وإبعاده الداخلية على السواء .

وعلى هذا الضوء نفسه يلتقط أبو النجا اللحظات (النادرة) التي تتكشف فيها الإزمة وتنبؤ وإخى يرى فيها الكاتب ثقلاً وخصوبة معينة فيكشف عندها طويلاً ويفجر خصوصيتها الكامنة . وقد تطول الوقفة الى أكثر مما تستحق هذه اللحظة أو تحتل (اقرأ : رسالة) .. ولكن مما يحسب للقصص أن هذه اللحظات التي تستهويه لا تدفعه الى اجتلابها أو افتعالها أو اقحامها على القصة ، بل هو - بفضل وعيه النقدي - ينتظر أن تقدمها التجربة له حين تلتقي

روافدها الصغيرة في مصب اللحظة (الصادرة) ، ويبقى وقوف الكاتب عندها بعيداً عن أن يكون تقريراً نفسياً مجرداً لقدرته على (اجتياز الطريق المعقد بين الملامح المادية للواقع واللامع الروحية له) .

ولكن ، اذا كان لهذا الأسلوب المتحدر من الرواية فصل الإقناع المسطحي والصور الكامل للتحربة فانه ينزلق بالكاتب - حين يتسبب في غياب حساسيته الشعرية ازاء الانتخاب والاختيار - الى تكديس لحظات ميتة تتوق نمو التجربة فيما يطغى القصص أنها تنمقها أو تحللها ، فإذا المصّة متغلة بتفاصيل ولقطات قد تدل في ذاتها على براعة واقتدار لكنها لا تخدم الخط الرئيسي للقصة ولا تنميه ولا تعمقه بل تنقله وتطمسه وتقصيه عن وجدان القصص والحقائق مما دون أن يكون في هذا الاقصاء المؤقت قصد الى عودته فيما بعد أكثر عمقا ورسوخاً ووضوحاً . ويتصح هذا المنزلق الذي في قصص المعنى والفكرة خاصة التي تهدف الى إبراز وتأكيد فكرة معينة الامر الذي يلزم الفنان بمسئولية اختيار أكثر الجزئيات قدرته على الخدمة المباشرة واللامباشرة للفكرة ولكنه سرعان ما ينسى هدفه ويستسلم لآغراء منهجه التحليلي فيقدم شيئاً دقيقاً موقفاً لحادث القصة دون أن يكون في هذا التتبع إبراز فني للفكرة . حدث هذا في قصة (السباق) التي تتركز دلالتها في حوار مسطورها الأخيرة بينما ثقلت صفحاتها الطويلة بمئات الاحوال والجزئيات والاماني والذكريات التي هي ببساطة من صنع القصص المفتون بالتحليل الثنائي الكلي للموقف ولا يمكن أن يحسها جميعاً سباح مستغرق في سباق من حلوان الى القاهرة .

ولذا فإن (اسباق) امتداد لقصة (الطابور) في انجموعة الاولى (من حيث تتبع مختلف التفاصيل الدقيقة الداخلية والخارجية) (٨) .. وهل (نائب الرئيس) الا هذا التتبع المجهرى لحكاية فتحي مع النذخين ومرآح صراعه ضده ١٩ أضف الى مزالق هذا الأسلوب تلك المقدمة التوجيزية التي تنصهر القصة وتسبق الحدث كما في (سحابة الغبار) و (قرية أم محمد) والتي

(٨) يوسف الشلوس : دراسات في الرواية والقصة القصيرة ، ص ٢١٠ .



واحدة على الآخر وما دام الطابور سيتحرك فلا بد أنني سأكون لحظة ما الأول ٠٠) ولا شك أن على القصص أن يبلغ أقصى مدى ممكن من الوعي والمعرفة والخبرة في عمله ولكن بشرط أن يحتفظ لنفسه بتلك الخبرة والمعرفة فلا يفضيها ، فهو المخرج النابذ الذي يضيء أدق أسرار المسرحية ولكنه لا يظهر البتة على خشبة ٠ أن أي فن لا يعود فنا حين يمنح الفنان كل أسرار ٠٠ فحتى بول فاليري الذي كان رأس مدرسة الجهد والمعاودة والتنظيم والوعي بكافة ملاعبات ومراحل (عملية الولادة المستمرة) كان يتساءل : لو أن الكاتب فهم نفسه أكثر مما ينبغي ولو أن القارئ بقي منتبها طول الوقت فماذا يكون مصير المتعة ، ماذا يكون مصير الادب ٠٠ فالوعي أفضل ما كان اتقاناً مكتوماً كما في (الصمت ، لقاء) ٠ وإذا كنا يقيناً نعلم أن القصص يعرف ما لا تعرف وأن هذه المعرفة فضيلة ومزية واجتهاد فإن القصص الحق هو الذي يتجنب الظهور أمامنا دائماً بهذه الصفة التي قد تثير اعجابنا قدر ما تثير ضيقنا لا سيما إذا كانت معرفته تنطوي على الكثير مما باتت بدعيات مكشوفة في الوعي الإنساني ٠ ومن عجب أن هذا القصص

في الأفصوصة المقابل العني لما يصفه اليونس في الرواية بـ (التمهيد المبذل العادي المألوف والموضعي) فلم يعد مقنعا القول بأن الغرض من مقدمة القصص عن الاطلسار المكاني هو تهينه الديكور أو إحلال القارئ محل القصص ليشاكره مراقبة الاشياء من نافذته وبمنظاره ٠ ولما كانت القصة الحديثة تركيبة دائمية تقترب من الشعر فهي تنزع الى اقتحام (الدرام) في القصة مباشرة ٠٠ وإذا كان ثمة ضرورة فنية للأطار فليتكشف من خلال الدرام وغير تفاسله معه وخدمته له ، لا أن يقرر ، بشرية ، قبله ٠ أن مدخل (قرية أم محمد) النموذجي هو الفترة السادسة : (في ذلك اليوم كانت القرية كلها مشغوبة بالحديث عن عودته ٠٠) ص ٤٦

فاستيفاء التجربة قد يستحيل الى استطراد مخسل تتراكم فيه الاحداث دون أن تؤدي الى احساس بشيء واضح محدد كما حدث في (قرية أم محمد ، حادثة الوابور) ٠ وقد يؤدي الى دمج أقصوصتين يمكن أن تستقل أحدهما عن الأخرى كما في (الرحيل) فهي قصتان تنتهي الأولى بطرد الحاج حسين منصور الذي عزم ليدخل على الرحيل وتبدأ الثانية بلفاته المعلم (جاد الرحيل) ٠ وقد كان يستطاع القصص أن يدوب - لا أن يدمج - القصة الأولى بالثانية فلا تعود ثرى منها سوى احساس خفي بالقهر والغربة يصان به منصور كذكرى واحساس يؤثر في علاقته الحالية بالمعلم ويشجعه على الرحيل معه ٠ ان لحظة البداية التي يختارها الكاتب مفتوحة لقصته هي التي تحدد ما سيتناولها بتفصيل وتأن وتميز عما هو ماض منطوي يحيى بامتداداته اللاحقة وآثاره الصميمة في حاضر القصة ، فالماضى يستحضر مؤثراته المطلوبة من خلال لفظة حاضرة فحسب لا من خلال السرد الحكائي المفصل ٠

ان فضيلة السيطرة ، سيطرة القصص الكلية على المسادة القصصية قد تتحول الى ماخذ حين تتسبب في فضح كافة لطلال القصص وزواياها المعتمة فيبدو القصص كما لو كان عالماً بكل شيء ولا يفوته شيء ٠ وقد تستحيل حين ترتبط بالتفلسف الى محض لعبة ذهنية واستنتاجات منطقية قريية لا نفاذ فيها ولا تأمل : (مادام هناك طابور فلا بد لكل شخص فيه أن يكون الأخير مرة

الذي يسيطر على قصته كل السيطرة لا يملك وربما لا يستطيع أن يسيطر على حبه الشديد للتحليل الدقيق المتأن الذي يؤدي ، حين يتكرر في كل قصة ، الى نفس استنتاج والآثار التي تترتب على اسناد الحان شديدة التنوع والاختلاف لمنجرة واحدة تمتلك قابلية وطبيعة معينة محصورة وتمارس فيها في حدود هذه الطبيعة فلا تبدع الا ضمنها * ان الحرص على تحليل البطيء لكل موقف قصصي قد يحول دون أن تنسكب القصة في نفوسنا بصفاة ويسر وسذاجة فنية محببة وقد تحول دون بلوغ القصة مستوى التأثير الموسيقي الذي يدانا نلمحه في بعض الافاصيص العربية الجديدة .. السنا في حياتنا اليومية نفر من أن نتعامل مع كل المواقف تعامل الباحث المدقق المحلل ونستطيع أحيانا كثيرة أن نتحرف من إعجاب الاستقصاء والتدقيق ونستسلم لتأثير الأشياء بينا دون أن نمنع فيها الفكر الثاقب والنظرة المدققة ؟!

بل أن افتتان (أبو النجا) بتتبع وجوه ومراحل الصراع بين المتناقضات لا يقف عند اختيار موضوعاته ، وبخاصة موضوع الصراع بين الهرم والأخر ، وإنما يشغله أحيانا على التجربة ككل ، فقصته (الرحيل) ترق وتكتسب روعة انسانية دافئة حين نكتشف أن ثمة تضادا مضمرًا بين رغبة منصور في الرحيل مع الأب جساد ورغبة جاد في الاستقرار مع الصبي منصور . وهذا التضاد هو كل ما يهم القصاص ويفتنه ولذا شغل به عن استكمال وحدة القصة فاضطر الى يترها وتركها معلقة غائمة بأن تدخل ذهنيا فجعل (جاد) يحس فجأة الفراغ الذي سيخلفه منصور اذا رحل ، وجعل منصورا يحس في نفس اللحظة ورغم فارق السن والتفكير حاجة الطابور الراحل الى رجل جديد اذا بقي جاد معه في القرية (ص ٨٦) . فاذا كان التضاد يشكل محور القصة أو مادتها أو قانونها فهو ليس القصة نفسها . ان النهاية الطبيعية في أية قصة تنبثق من شعور الكاتب بالكل ، أي محدود التوتر الدينامي للعمل الادبي . وما دامت القصة تثير فينا بدءًا من كلماتها الاولى توترًا فنيًا وتصل في الوقت نفسه على اشباع هذا التوتر فان وقوف الكاتب دون استكمال هذا التوتر يدل على ان هدفًا أقل من

كلية التجربة (وهو في «الرحيل» التضاد العس بين رغبتى الشخصيتين) حلال دون أن تصي القصة الى نهايتها الطبيعية المقنعة وحال بالتالي دون تحقيق اشباع فني كامل ..

وقد يستسلم الكاتب لاغراء من نوع آخر تمهد له قصص (الحالة) التي تهدف الى عرض أزمة أو (حالة) نفسية أو وجدانية معينة . وما قلناه عن التضاد نقوله عن الحالة فهي وحدها لا تقوم كقصة جيدة وان كوت مادنها ونسيجها فهي ان لم تنطبق مع تجربة تطابقا كليًا تأما تبقى شيئًا أقل منها . قصة (رسالة) عرض واف دقيق لحال قصاص اقصاء نجاحه المادي عن صديق قديم يمثل صوت الماضي والاخلاص والقدرة الذي بدأ يتلاشى ويغيب عن حياة بطل القصة ، ولكن (رسالة) ليست في نهاية الامر شيئًا آخر أكثر من هذا العرض ، أي أن التوتر الدينامي الذي بدأت به لم يرس أو يستقر أو ينته الى نهاية معينة مقنعة على نحو فني طبيعي يتضمن عودة الى نقطة البداية ، بل ظلت الازمة معلقة والتوتر في ذروته لتنتهي القصة نهاية مفاجئة تدل على أن (رسالة) كانت في وجدان القصاص محض (حالة) ولم تمتد ونسج (الطبع التجربة) متنامية : (ولجأة بدت ملايح وكلمة يشاهد منظرًا بشما للغاية وكأنما اختفى المنظر فجأة حين ارتخت تلك الملامح بينما ظلت عيناه وحدهما تحديقًا في فراغ الحجر ، وكان من يراه في تلك اللحظة يخيل اليه أنه يتابع بعينيه حلقات الدخان المتصاعد من سيجارته التي تحترق وحدها وكأنه يريد أن يعرف أين ينهب هذا الدخان؟ وكيف يصبح هكذا بعد لحظات وكأنه لا شيء ..) فمسما الذي يعطيه هذا الختام ؟ لم يستسلم البطل ولم يثر .. والموجة التي بدأت بالتصاعد في مطلع القصة لم تستقر على شيء كما كنا نتوقع وبالتالي فهي قد استثارت حاجة فنية ولم تشبعها تمامًا اذ تصاعدت - والقصة في قمتها الدرامية - حلقات دخان كثيفة أغرقتها وحجبت عن عيوننا الرؤية وحيات للقصاص فرصة للهروب المقصوح .

ولا يعني هذا اننا نريد للقصاص أن يدفع بطله لتمرر مفتعل كما فعل ادريس في (لغة الآي أي)، لعل العكس هو الطبيعي والأكثر اقناعًا ، وليس عجز البطل عن تغيير واقعه هو موضع الاعتراض،



بهذا تتمازج (التجربة) شديدة التفرد والخصوصية عن (الموضوع) فهو عنوان عام : مقاطعة التدخين (نائب الرئيس) ، أهمية انتفضية (الآخرون) .. ويمكن أن يمتد أو يختصر إذا لا ضابط داخل له ولا قوانين تحكمه . لقد كان بمستطاع الكاتب أن يضيف أو يسقط أية أحداث أو تفاصيل يشاء في (قرية أم محمد ، حادثة الواور) فهما حكايتان أو حادثتان يمكن أن نشاهددهما في أي فلم عربي عن الريف ، وكان بمستطاعه أن يواصل دمج أحداث جديدة بمجرد أن يقول :

ولقد ضلّني صديق عن هذه الحكاية ولما كان أحمد أبو المكارى قد سجن في نهاية القصة ولن يكون بمقدوره أن يرويها فأنى أروى هذه القصة بدلا عنه ص ٦٠ .

بينما هو لا يستطيع ذلك في (الناس والحب) و (الصمت) لأننا بازاء قصتين لا حكايتين ، تجربتين لا حادثتين . ولا اعتراض على الحكاية في الاقصصة اذا ما احتفظت بإيقاعها الخاص وسحرها المتفرد وهو ما نجده في كثير من اقصيص بوشكين وباك لندن وادغار آلن بو . وبدون هذا الايقاع وذلك السحر تتحول كسا حث في (قرية أم محمد) و (حادثة الواور) الى محض اقصصة مضحكة أو رواية مختصرة .

تؤكد اقصيص (أبو النجا) حقيقة نقدية هامة : ان من (يعانى تجربة) يصفاها ويسجلها لئيمحتها (النكسة) و (النبوة) ، وهو ما تحقق في (زيارة) و (الابتسامة الفاضلة) و (سحابة الفيار) ، ومن (يفهم موضوعا) يحلله ويشرحه لئيمحتها (الفكرة) و (الحكمة) والقصة في هذه الحالة صورة أكثر أناقة للمقابلة التي يحشد فيها

فلسنا نطالب بحل للآزمة بل نطالب بتهاية للتجربة الفنية . فالحل انهاء لموضوع القصة كان نكتشف سر اجريمة في قصة بوليسية ، والتهاية استكمال لوحدها الدينامية . وقد تكتمل التجربة حين أن تنتهي أزمة البطل وقد تستفعل الآزمة وتكرر . ان النهاية (المعلقة) لذا تختلف عن النهاية (الاستمرارية) في قصة (الناس والحب) وعن النهاية (المفتوحة) التي تشبه نمشة الختام المتباعدة في خفوت من عمل موسيقى ناجح (لقاء) . فالاول دليل على غياب الوحدة الفنية الداخلية التي لو توفرت لظفرنا بأحاساس كل مكتمل بالتجربة كذلك الذي كان يمتلكه القصص مركزا في قطاع منها .. تجربة موحدة نهايتها كامة في بدايتها كما هو المنتظر في أي نشاط دينامي .

ان الوحدة الفنية لا تتيق بالضرورة من وجود حدث تتتابع مراحل في تصاعده سببي فالحديث يضمن وحدة الهيكل الخارجى فحسب ، وقد لا يقدم للقصص أكثر مما كانت تقدمه وسائل التخليق التي كان اشاعر العرب يستعين بها للانتقال من موضوع الى آخر .. قصة (زيارة) تلغى الحدث المتطور سببيا لكنها تعرض عنه بما هو أهم منه : بؤرة مركزية عظيمة الثرة تفتق منها دوائر شعورية تتسع وتطو على التجربة الفردية حتى تلمس مسير البشرية نحو مصيرها المجهول . انها قصة انطباعية اقرب الى القصيدة بل لعلمها أجمل قصيدة رثاء في الادب العربي المعاصر ، ومع ذلك فهي تحقق رغم مادتها الهلامية وريسا بسببها أوفى وأعمق وحدة فنية في اقصيص أبو النجا بسبب صدق وضع وعق تجربتها الفنية . ان أهمية الحدث الوحيدة هي قدرته على أن يفتح للقصة خطا داخليا أو مجرى عاطفيا هو بمثابة قطب مغنط حساس يجتذب ويستقطب الجزئيات التي تصفه وتجلوه وتمضي به الى استكمال فاعليته الدينامية ويطرد عنه كل مالا يسهم في تحقيق هذه الغاية ، انما تنبثق الوحدة الفنية من اكتمال نضج التجربة في وجدان الكاتب بحيث يحس أن اتساقا وانسجاما فريدين وحدا بين عناصرها وعينا حدودها الطبيعية التي لا تقصر عن بلوغها فينالها الاختزال ولا تتجاوزها فينالها التضخم . هذا الاتساق والانسجام تجسدهما في (الناس والحب) ، العتكيوت ، الابتسامة الفاضلة ..) .

تصرف بالشخصيات وفق ما يريد لها أن تمرز به وتوحى به من موقف خاص آراء مشكلة الحقيقة خلاصته أن للحقيقة وجهين ظاهر وخفي . . وقد يمتلك الثنائي من الصدق والاصمية والضرورة ما يمتلك الاول ، وقد يكون مفيدا ومجديا أن يبقى للحقيقة هذان الوجهان .

لهذا السبب تأتي المقارنة الرمزية بين العنكبوت وشاكر في قصة (العنكبوت) بديلا مصطنعا للحكمة الختامية فهو استمرار لها يؤدي وظيفتها، وهل ثمة أكثر ذهنية وسفورا من أن يخفي العنكبوت حين يقتحم حسن الغرفة ليواصل تمثيل الدور أو من أن يستسلم شاكر لحسن ويلقي سلاحه في نفس الوقت الذي اتهم فيه عنكبوت الجدار حشرة لم تعد تقاومه .

وما الجديد الذي يضيفه هذا (البديل الرمزي) الى ما كان يفعله عيسى عبيد قبل نصف قرن في (مأساة قروية) إذ يرمز لابن الباشا الذي يفترس الفتاة بحدأة تهبط بقوة على شجرة التوت حاملة بهن غصالبها كتكوتا يحتضر ويسمع له أنين مخنوق ، ويرمز لأهل الفتاة بسر من الغربان لبت في مكانه يراقب بعين الحدأة التي انتهت من كمينها وألقت نظرة ازدراء باردة على أعدائها الجبناء ثم ألقت في الجو ففترقت الغربان !

ومع ذلك ، فيبدو أن باستطاع أبو النجا أن يوفق بين المعاناة الغنية والتصور الذهني، ويجمع بين سحر الموسيقى ونفاذ التأمل ، ويوجد بين الفنان الذي يجهل الكثير من أسرار فنه والناقد الذي يعيها جميعا ، ان قصة (الناس والحب) أفضل مثال لهذا التوحيد والتوفيق ، ولذا استحققت أن تعد من النماذج الرفيعة النادرة للأقصوصة لا عند (أبو النجا) فحسب بل وفي القصة العربية عموما .

عبد الجبار عباس - العراق

الكاتب ما يملك من حيثيات وأدلة تدعم وتبسط فكرة يلخصها في نهاية مقالته . ومؤكد أن ما نستطيع قوله في مقالة فلا ينبغي قوله في قصة . وبذا نلاحظ أن القصص يقتصد في منهج التحليل والتأمل كلما اقترب من (المعاناة) التي تؤدي الى وصف الاشياء وصفا مباشرا وضعيا بسيطا ولكنه ترى موج ، بينما يستسلم له ويغلو فيه كلما جنح الى (فهم) موضوع القصة . ورغم أن مجموعة (الناس والحب) تؤكد وعي الكاتب بهذه القضية وسعيه لترسيخ الأسلوب الاول لما زلنا نقرأ قصة أو قصتين نصيب الفكر والتأمل فيهما أكبر من نصيب المعاناة التي نجدها في (لقاء) و (زيارة) فهما لذا فريسة سهلة لنفس المزالق المرتبطة بقصص الفكرة .

هكذا نكتشف أن علاقة الحاج رضوان بالشيخ عطية في (الناس والحقيقة) وهي مسرحية ضللت طريقها فأصبحت قصة . . كملاقة شاكر وحسن في (العنكبوت) إذ كان عطية (جاره) في البيت أو في الحقل والرجل يختلف عنه في كل شيء ورغم ذلك فهو يتبعه كظله ولا يراهما الناس إلا معا وطوال ثلاثين عاما والشيخ عطية لا يفارق (الحاج رضوان وفي الوقت نفسه لا يغيب عن أومه ص ٦٥) فنحن هنا بآزاء سودة إلى الإقصائية الرمز في المجموعة الاولى ، والشيخ عطية ليس إلا النقيض الذي يحمله كل منا في داخله فيلازمه كظله وهو لذا لا يتمتع باستقلال فني مميز بل هو الوجه الثاني أو الصوت الآخر للبطل ويتضح هذا في نهاية القصة : (لن يفترق الرجلان . . فقد كانا معا في المستشفى على سريرين متجاورين . . رأى انفاس في شرفة المستشفى الرجلين معا . . كانا يلوحان معا للناس ، كل واحد بالذراع السليمة التي بقيت له) ص ٧٢ .

فها هنا ظل ذهني يهبط بالشخصيتين الى مستوى تجريدي وتدخل سافر سببه أن القصص



أغنية صامنة

تحمس الفتى بشمل خطاه نحو باب الكوخ،
زحف في أعياه على ركبتيه ومرفقيه ، وسرعان ما بلغ
الآلم الذي ينخر ظهره وأمعاه ذروة احتدامه ،
ثم فجأة اندفعت من سترته غمرات ألم حادة راحت
تمزق جسده ، وفي لحظة واحدة قاتلة كان قد
أقعد الشلل ، ثم اختفى الألم وتبدد بنفس
الجنون الوحشي الذي أغار به عليه وتركه ياردا
يتضرب عرقا دون أن يترك علامة حقيقية أخرى،
وكانه لم يكن ، لكن الشاب كان يعلم أن الألم
انما تراجع تحفزا لهجوم جديد ، ومرة أخرى
كتب عن المجاهدة ، وأرخى ذقنه ، ورطم جبهته
على قدر الأرض التي تصح بالبراغيث .

للكاتب الأيرلندي:

ليونارد كيبيرا

ترجمة:

كمال محمود حمدي

لم يكن يعرف في أي وقت هو لكنه كان يشعر
بالجوع ، أما الزمن فلا أهمية له بالنسبة
اليه ، ففي حلقة ليلته الأبدية تفقد مثل هذه
الاشياء كالزمن أو النهار أو الجمال معانيها ،
حيث هذه الاشياء بل هي زهيدة تافهة ، لكنها
بالنسبة له كانت مستحيلة تقبع بعيدا خلف
حدود السلام المريرة ، كان عالمه يستجيب لما
يستطيع أن يشعر به أو أن يسمعه فحسب ،
ويستجيب لما يشاهده ويهرب منه ، فقد تراءى الي
وهين الآل وقد أثنى شبابيه في الرعب يرحح تحت
أرزاء موت يتربص به عن كسب ، تراءى له أن
حياته انصميرة لم تكن الا قدورا ، فراح يزحف
بعيدا منتظيا كساحه متشبها في سلبية بالعالم
من حوله دون أن يظفر بشيء .

فكر في حياته الجديدة بعيدا عن شوارع المدينة .
كان أخوه - الواعظ - قد انتقله من هناك ونقله
لي هذا الكوخ الذي يبدو بالغ الهدوء ، وإن كان
يبدو أيضا ملغما بالرية . لم يكن ما به مجرد
احتفاء غلطة المدينة وقطاعة ضوضائها ، أو اختفاء
وقع الأقدام اللاهثة لأناس قلقين يتدافعون الى عمل
لم يفهمه يوما قط والذين يليون حاجته أحيانا
فيحفظون له حياته بعلمة نحاسية يسقطها أحد
المارة في قبضته ، أو مجرد الاحساس بالهواء
والرياح تهسس بين الأشجار حول ممتزله الجديد،
لكنه يستطيع أن يؤكد أنه كان ثمة معنى في صمت
أخيه المرة الأخيرة ، شيء غريب ، وعندما تكلم بدا
ذلك المعنى مقصودا في صوته ، ويستطيع أيضا





شحاتى

والعاهرات حين يشقون بالبسة والزلفى طريقهم الى جيوب الطيبين بعد راحة يوم شاق بينما يخذلون أحدهم وجه الآخر حين القيام بهذه المهمة .

لم يعرف قط لماذا ينظر اليهم كاناس سينين كل السوء . كل الطيبون والطيبات يهبون من نومهم عتياً تبهج أشعة الشمس الدافئة برد الفجر الفارس لتزيحه من زقاقه الخلفى عنداك تصود الماهرات والتوادون الى مخاضهم الخاصة . وبعد ؟ . فكر عرضاً فى هؤلاء الناس بدافع من غيرة الجاهل غير المحرب ، تذكر عندما سال أخاه مرة كم عمره فقيل له : « أربعة عشر » ، لأن غاية ما كان يعرفه أن « مئ » يبدو أكبر من هذا السن بكثير ، أما هو فلا يعرف كم عمره بالضبط ، ولكن هذا أهمية ؟ غير أن أخاه لا بد قد تزوج عندما كان فى مثل سنه هو الآن ، ومع ذلك فلن يكون فى وسعه أن يدرك فى تحقيق حياته ما بلغه أخوه وينفس الاسلوب ، فهو لا يستطيع أن يتكسب قوته الا من العجز والوهن وراء انطفاء النور فى عينيه وعلى وسادة الكساح . وعندما غاب اشفاق مرير على نفسه فكر لحظة فى توره الخاص ثم ابتسم فى تيه وحساس .

« خذ هذا الدواء » . كانت سارة - زوجة أخيه - هى التى اقتحمت عليه الكوخ ، رفعت رأسه فى بطه وحتو وأدنت الكوب من فمه ،

أن يؤكده فى قول أخيه المتكرر : « لقد أنقذك من المدينة الهمجية كى تستطيع أن ترى نور الله » ومرة تذكر المدينة فى نوع من لوعة الاشتياق الى الوطن ، ليس ذلك لأنه ألفها وخبرها ، فالواقع أنه كان يتكسب ما يقيم أوده من شارع واحد يتراجع منه أحيانا الى زقاق خلفى عندما يخلو الشارع .

لكن الشارع قد أصبح يعنى حياته ، وإن كان لا يعرف ماطوله أو كم كان عرضه أو كم هو جميل ورائع فتلك كلها أمور لا تعنيه . . . كان قد اعتاد سماع أحاديث من مثل « جو رائحة » صباح الخير « مساء النور » ، أحاديث قصيرة لكنسه لا يملك أن يشارك فيها . وقد يتروم المارة بأهازيج للسماء الزرقاء أو يصفرون للصباح المشرق السعيد على إيقاعات أقدمهم التى تغنى رحلتها أسفل الرصيف ، ولكم أحس فى ذلك نوعاً من التعبير ، ومع ذلك فقلعه كان يسمه لهذا لأن المبتهج من المارة هم عادة الذين يلبون سؤاله . وكان قد أصبح يعرف كيف أن النقود هى عصب الحياة المدنية ، البلدان فيها ، والخطوات المكدودة ، والاصوات المنهكة ، والحساس المنوع المقلوب الخاوية ، وأصبح يعرف ؟ يضل عليه كالأى يمشى النهار والمساء بالنسبة لهم . . . عندما كانت الشمس تصب فى سخاء شديد حرارتها عليه ويتزاحم الذباب على طول حواف شفتيه كان الطيبون والطيبات يقضون أوقاتهم فى العمل داخل المبنى المقابل له ، وأكثر من هؤلاء من كانوا يعملون على قارعة الطريق ، ثم يجن الليل قاسياً فميتاً عندما تنسحب الشمس الى حيث لا يدري وتعهده بالشارع الى برد يتربص به فى عداة شديد ، عندئذ يتسلل الى الزقاق الخلفى ، دون مأوى ولكن بغير أن يزعجه شيء ، كى يسلم روحه المنثلة الى نوم من نوع نوم أحقر اللصوص ، وقد تدب الحياة فحاة فى جسد الليل فى مكان ما عند قمة المبنى على طبلون تدق إيقاعات غريبة ، تقربه بالانتشاء ، وتصطبغ الاصوات بالفناء ، وتصطك الزجاجات وتطلق اللعنات . وتعلم أن مثل هذه الاشياء لا ينبغي أن تعنيه فى شيء ، فهى أصوات الطيبين والطيبات وقد أصبحوا سكارى فى مواخير المساء بعد عمل يوم شاق ، وأن هذا هو دور القوادين

نفسه وحدهما : « لا أدري .. لا اعتقد أن لهذا أهمية ما » .

تذكر أمه المتدينة التي ماتت منذ زمن طويل ، كانت قد تعودت أن تقول أن كل الرجال جدول واحد ، مجرى واحد يشق طريقه بين صخور الحياة عندما تتدحرج فيه الحصى فأنها تسمع إذا كانت الأرض موحلة ، وهم يصيحون في شلالات الحياة ودواماتها ، ويضحكون ويغنون عندما يكون التدفق هديرًا رقيقًا وهادئًا ، وبينما يصيح البعض ويترنح في الدوران في بوتقات جحشور وادي الحياة ، يضحك آخرون في مكان آخر انتشاء بالنصر ، لكن من خيل إليه أنه لا يصيح فحسب ، بل إنه أيضا لم يكن جزءًا من ذلك الجدول الذي تفرعت مياهه في وادي ضيق صوب القطب السماوي ، أو حتى لم يكن يتدفق من الخليج العريض إلى طوفان وهيولة بحر الشيطان المتوهج . كلا ، لقد كان مثل السائل الملقى الذي يشعر به في حلقة الآن وليس مثل ماء غلب زلال . لم يجد سببا لكي يؤمن بالله .



« الله يهتال ما نشاء » هذا ماران إلى سمعه دائما ، ولكن على يساروقا ؟ ويقولون « الله نقاه أبيض » نوار أزل ، ولكن ماذا كان هذا النقاء ، ماذا يعني النور لرجل أعمى ، ألم تكن حياته ملعبة بالظلام والسواد الذي ما كان لأخذ أن يفهمه ، هل كان يعني موكب الصباح في عيد رأس السنة الذي يتدفق فيه الطيبون والطيبات في المدينة أي شيء بالنسبة له أكثر من أن سخاء الأديباء بالأمس سوف يتمتعن اليوم ، هل كان يعني الإلابة زيادة في قطع النقود في قيمته فحسب ؟ لقد كان يحس أزامم عندما غنوا وصغروا وانشدوا وسبحوا في الشوارع في الصباح ، وعندما بكروا عن المعتاد في السكر وتقاذف السباب واللعنات ، أحس أنه لا ينتهي إليهم وأنهم كانوا قد نسيوه . ولكن هل كانوا ذكروه قط قبل الآن أو أحسوا به فعلا ، حقيقة أنهم قد يدعون الله من أجله عرشا أو يستقون إليه يقطعة تقود ولكن بدلا من أن يساعده على معرفة المسيح بأن يتركه وشأنه كما يشاء كان يعض الطيبين والطيبات من المسيحيين يلقون إليه من جديد باللعنات ، يقولون إن له جسدا يتدفق قوة ، وأنه لم يقمده الكساح

وعندما جاب السائل المرير أركان حلقه اندفعت نوبة ألم جديدة تمزق أمعاءه .

قالت سارة : « ستتحسن حالا ، سيرحمك الرحمن » .

كان يعرف أن ليس لديها أمل كبير في شفائه ، خرجت سارة بعد أن أراحته على السرير الذي حاول أن يروض نفسه عليه منذ أن « انتشل » من سوق الرصيف الحجري ، وأنباه وقع اقترام شديد عن دخول أخيه إزاكيل الذي جلس إلى جواره فوق السرير دون أن يتفوه أحدهما بكلمة فترة طويلة ، لم يكن متوقعا على أي حال أن يبدأ هو الحديث ، فلقد قضى حياته بومتها يتحدث إلى نفسه حين يفكر ، وظل لأمد طويل أفناه في الشوارع لا يجد من يعادته غير نفسه إلا حين يردد بطريقة آلية سؤاله « الله .. » ، وهو الآن أن تحدث إليه إنسان لا يملك إلا أن يحول موضوع الحديث في عقله إلى فكر خالص غير قابل للتصريح به .

« هل تؤمن بالله يا مين ؟ »

لم يجد سببا يبرر به سؤال أخيه ، أجاب

يوما بعد يوم الا لأنه استعذب تراخي الاستجداء -
 يستطيع أن يتذكر أيضا عندما تلقفته السلطة
 في المدينة - وكان يدعشه أحيانا أن العربة العملاقة
 التي تفرغ القمامة لم تكتسحه يوما دون أن يحس
 به في غمرة ضوضائها الحثينة العالية ، ومع ذلك
 اقتنع مين بأنه من الرائع أن يصدق ، وأن يعلق
 وأن يحلم بحياة قادمة ، رائع كان ذلك الاحساس
 .. أنه بعيدا خلف كرب الظلام ينتظر النور ، أعظم
 وأكثر دلالة من ذلك النور الذي انكرته عليه
 عيناه - هناك من سيفهم براعة حياته الكسيحة
 ويعلمها بين الذين اختارهم الله ، بث ذلك في
 نفسه الأمل وراح يردد أغنيته السعيدة ، ودها
 لنفسه سرا وفي صمت - فليبق وجهه نهبا لنظرات
 المارة ولكن هذه الفكرة السعيدة كانت تملأ عليه
 وقته وكانت عزاءه وملاذه أيضا في المساء عند
 يجد الكل يغفهم في الماخور فوقه - كانت لروحه
 وجهة ، مثل الخطابات التي تستقط في الصندوق
 الذي أحيانا ما كان يخطئ فيستنه إليه ، وكثيرا
 ما كان يتوق كلما جلس فوق الرصيف الى نهاية
 رحلته .. تمنى لو تحررت روحه فتدفقت في كل
 مكان ، لا أن تختنق في سجن القيد الناصح
 برائحة العرق ، لا يفصل الا حين ينزل المطر
 والذي لا حيلة له الا أن يتجبرج وأحجته .

- « مين .. لقد سألتك هل تؤمن بالله ؟ » اعاد
 ازاكيل السؤال عليه مرة أخرى .
 - « قلت لا أعرف ، رد واهنا .
 - « كلا ، لم تفعل ، انك ترقد لا يسمع لك
 غير التشجيع » .

كان يعرف أنه في انتظار نوبة قادمة -
 - « مين .. اننى - اننى أريد أن ينقذك
 المسيح ، أتعرف أين يذهب الآثمون عندما يموتون
 وهل تعرف أين يذهب الناجون ؟ .. يحكي أن
 كان هناك رجل اسمه يسو .. »
 - « نعم ، أعرف » ابتلع مين قصته في ألم ثم
 اكمل : « وهذا ما جعلك تأتي بي الى هنا »
 - « وهل ترتضيه وتؤمن به » .
 - « لا أعرف .. لكني الآن أرى النور الذي
 طالما فكرت فيه بطريقتي الخاصة » .
 - « أنت العن من يهوذا ! » همس ازاكيل في
 غيظ مكتوم ، « ألن تكف عن التفكير في الهك حتى
 وأنت تم - ، وأنت في هذه الساعة ؟ أريدك
 أن تعمد » .
 أصبح الآن أكثر هدوءا ، وابتسم عن بعد ، ورأى
 ازاكيل أنه من العبث الاستمرار معه ، ومع ذلك
 عرف عليه ان يسلم أخاه للشيطان .
 « مين .. ان تسلك مسلك الطيبين والطيبات؟ »
 وهنت قوته سريعا ، لم يكن ثمة ألم .. ضعف
 تحسب لم انقضت رأسه فوق السرير .
 ألقى ازاكيل وخمس جبهته الباردة بيسد
 ترعد .
 - « لقد رحل » قالها لنفسه بصوت عال .
 - « نعم لقد رحل » همست سارة .
 - « و - كان يبتسم » قالها وهو يلتفت الى
 زوجته .
 - « نعم ، كان يبتسم » .

نظرا لسبق العدد تاجل نشر بعض المقالات التي كانت
 المجلة قد وعلت بنشرها فيه الى اعداد قادمة .

المواسم الدينية الإسلامية ودراسة توحيدها في البلاد العربية بقلم: د. محمود خيرى على

أو دورة القمر ٢٢٢ مرة للتنبؤ بظاهرة الكسوف الشمسى .

وقسم المصريون القدماء السنة إلى ١٢ شهرا كل شهر منها ثلاثون يوما ثم اضافوا اليها خمسة ايام هرفت بايام النسء ليكملوا طول السنة ٣٦٥ يوما فتتفق مع ارسادهم عن طول السنة التى حددوها بمراقبة شروق النجم اللامع المعروف بالشعري اليمانية مع شروق الشمس في ١٩ يوليو من كل عام وارتباط ذلك بظاهرة فيضان النيل . كما قسموا الشهر الى ثلاثة اسابيع طول كل منها عشرة ايام وراقبوا عبور النجوم خط الزوال باستخدام أول آلة من نوعها والتى تعرف باسم مرخت ويعتقد ان الملك توت عنخ آمون صنعها بنفسه .

ولما كان طول السنة الشمسية المتوسطة هو ٣٦٥.٢٤٢٢ يوما فقد تسبب ذلك في وجود اختلافات مستمرة أدت الى ابتداء التقويم ليوليوسى (وهو تعديل للتقويم المصرى وضعه يوليوس قيصر عام ٤٥ ق م) ثم الى ابتداء التقويم الجريجورى الذى يسير عليه العالم فى هذه الأيام .

ثم جاء دور العرب بعد ذلك فاستخدموا الشهر القمرى كوحدة أساسية للزمن حتى ظهور الاسلام وتطديد طول السنة بأثنى عشر شهرا قمريا بلا زيادة أو نقصان سار عليها التقويم الهجرى . وعنى علماء العرب بعد ذلك بعمل الجداول والتقويم ومنهم البتاني (توفى عام ٩٦٦) وابن يونس (الذى عرفت جداوله باسم جداول الحكمة عام ١٠٠٨) وغيرهم .

ان تحديد اوائل الشهور العربية مسألة يرجع تاريخها الى الماضى البعيد والى ما قبل ظهور الاسلام ، لأن القدماء وجدوا ان الشهر القمرى ظاهرة طبيعية متكررة ومنظمة قريبة الشبه بظاهرة شروق الشمس وغروبها وتماقب الليل والنهار تبعاً لذلك . وهى بالإضافة الى ذلك فان مدتها ليست بالقصيرة فيزداد تكرارها ولا هى بالطويلة بحيث يصعب تتبعها كطول السنة ولهذه الاسباب فهى تعتبر وحدة فلكية هامة فى تعيين الأزمنة .

وأول التسجيلات الزمنية التى سجلت بمصر كانت لظاهرة الكسوف الكلى للشمس عام ٧٦٢ قبل الميلاد كما ورد فى كتاب المجسطى لبطليموس . ومن الأدلة على عمل تقاويم فلكية تحدد فيها السنين والشهور والأيام ما نشره هامورابى من تعليمات الى محافظيه من جمع المال وما جاء بها من انها لا يجب ان تتأثر بتعديل التقويم . وقد ورد عن كتاباته ان البابليين اعتمدوا على الدورة القمرية فى حساب تقاويمهم واعتبروا السنة القمرية التى طولها ٣٥٤ يوما مكونة من اثنى عشر شهرا قمريا ثم صعدوا الى اضافة شهر من وقت الى آخر لتصبح السنة ثلاثة عشر شهرا ولتصحح فروق الأيام بين السنة القمرية والسنة الشمسية وكانوا يدرسون تحرك الاجرام السماوية ويراقبون ظهور الهلال فى أول كل شهر ويحددون موقعه وميله على الافق . واستخدموا تكرار حدوث هذه الدورة القمرية اثنتى عشرة مرة بين المواسم والفصول وحددوا مناطق البروج المعروفة . ويستدل على ذلك من اكتشاف ظاهرة الساروس

وقد كان البدا العام في تحديد المواسم الدينية المختلفة على أساس تحديد أول الشهر العربي بظهور الهلال في الليلة السابقة وسار تحديد شهر الصيام طبقا لما جاء في الحديث الشريف (صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته فان غم عليكم فأكملوا عدة شعبان ثلاثين يوما) .

وقد بلغت الحسابات الفلكية في هذه الأيام درجة كبيرة من الدقة يمكن معها تحديد أزمنة الأحداث الفلكية المختلفة كالحسوف والكسوف وميلاد القمر وغير ذلك من الأحداث الفلكية لأي بلد من بلاد العالم في دقة تصل إلى كسور صغيرة من الثانية الزمنية ، تحسب من واقع التقاويم الفلكية المعروفة وأشهرها التقويم الذي يصدر في مرصد جرينتش والتقويم الذي يصدره مرصد واشنطن .

وتختلف هذه الأحداث ومنها رؤية الهلال باختلاف خطوط الطول وخطوط العرض وقد يبلغ مقدار الاختلاف بين كل ١٥ درجة طولية دقيقتين على الأكثر كما تختلف باختلاف الأزمنة فيها فلا يمكن أن تثبت الرؤية في لحظة واحدة في بلاد متفرقة وظاهر أنه من الأنسب أن تتفق المواسم الدينية في البلاد الإسلامية المتجاورة والتي لا تختلف فيها الأزمنة اختلافا كبيرا وليس هذه الفكرة بدعة جديدة فقد دارت مناقشات في هذا الموضوع وعملت محاولات لتحقيق هذه الفكرة ولكنها كانت على نطاق محدود ولم تصل إلى رأى يمكن السير على هديه .

وجدير بالذكر أن أي قطر عربي أو غير عربي يتخذ لنفسه زمنا أساسيا متوسطا يتفق مع خط طول معين (وغالبا ما يكون مارا بالعاصمة) ومع ذلك فإن هذا الزمن يلتزم به كل بلد واقع داخل حدود هذا القطر مهما اختلف موقعه واختلف خط طوله أو عرضه .

فإذا صام أهل القاهرة تبعاً لما يحدده زمن القاهرة لظروف الرؤية فإن أهل العريش أو السلوم مثلاً يسيرون وفقاً لهذا النظام ولا يختلفون عنه وإن كانت هذه البلاد أقرب لقطار أخرى من الناحية الجغرافية .

ويقوم معهد الأرصاد الفلكية بوزارة البحث العلمي بحساب أوقات ميلاد القمر في كل دورة وحساب أوقات غروب الشمس وغروب القمر وتحديد الفرق بين غروبها لمعرفة مدة مكث القمر فوق الأفق بعد غروب الشمس من عدمه

وتحديد أوائل الشهور العربية تبعاً لذلك . كما يقوم بعمل هذه الحسابات لعدد غير قليل من العواصم الإسلامية الهامة تمتد من بغداد شرقاً إلى مراكش غرباً ومن دمشق شمالاً إلى الخرطوم جنوباً طبقاً للأزمنة المحلية في كل عاصمة من العواصم المختارة حتى تكون مطابقة للظروف المحلية القائمة في كل . ثم ترسل هذه البيانات إلى دار الإفتاء ليتصرف فيها سيادة مفتى الديار المصرية وفقاً لما يرد إليه من أبناء البلاد الأخرى العربية .

كما يتدب المعهد عدداً من العاملين فيه لتلمس الهلال في مواقع مختارة منها مرصد حلوان وبرج القاهرة وسفح الأهرامات ومدينة القطم للمشاركة من مندوبين عن دار الإفتاء مستعينين في ذلك ببعض المناظير الكبيرة المناسبة .

وقد قام المعهد بعمل دراسات وأبحاث ضوئية خاصة لمعرفة أدنى مقدار لضاءة الهلال وأصغر حجم له يمكن أن تميزه العين المجردة أو المناظير المختلفة منه فور تواجده بعد ميلاده ، وللتعرف على مدى ما تتأثر به أروصد الرؤية من الظروف الجوية المتنوعة .

وقد لا يزال الأستاذ البهي الخولي في كتابه عن الصيام حديثاً عن النبي صلى الله عليه وسلم جاء فيه ما معناه (صوموا لرؤيته وأفطروا لرؤيته وإذا لم تتمكنوا من رؤيته فاحسبوا موقعه) .

وكان النبي صلى الله عليه وسلم (عن الأستاذ الخولي أيضاً) إذا خاطب عامة القوم أمرهم بأكمال الشهر ثلاثين يوماً إذا لم تمكن رؤية الهلال وإذا خاطب العلماء منهم والعارفين بالعلوم الفلكية حثهم على حساب موقعه . كما ذكر أن رؤية القمر تختلف من بلد لآخر حتى ولو كانت على خط عرض واحد . وإذا رأى الهلال في بلد ما أخذ بهذه الرؤية في البلدان الواقعة غرباً ولا يؤخذ بها في البلدان الواقعة شرقاً ذلك البلد . وروى عن قريب أنه قال (رأيت الهلال في دمشق يوم الجمعة ثم وصلت المدينة في آخر الشهر فسألني ابن عباس عن الهلال فأخبرته بأنني رأيته مع كل الناس يوم الجمعة وصام الجميع ومنهم معاوية تبعاً لذلك . ورد ابن عباس أن أهل المدينة رأوا الهلال يوم السبت ومازالوا صائمين لأكمال الشهر ثلاثين يوماً فسألتهم ألم تكن رؤية الهلال وصيام معاوية أدلة كافية فأجاب

بالنفي وقال هكذا علمنا رسول الله صلى الله عليه وسلم .

وتقع المدينة التي عاش بها ابن عباس شرقي دمشق وكان ذلك هو السبب الذي من أجله تمسك بتعاليم الرسول حتى رؤية الهلال يوم السبت . وهذا يتفق في الحقيقة مع الواقع للحسابات الفلكية الدقيقة . كما ذكر الأستاذ الحول أيضا أن البسلاد التي تقع على خط طول واحد تتفق في موعد الرؤية ومن ثم في موعد الصيام إلا أن ذلك لا يتفق تماما مع الحسابات الفلكية كلما اختلفت خطوط العرض اختلافًا كبيرًا ويرى بعض المسلمين أن يكون رؤية الهلال في أي بلد إسلامي كافيا لأن يصوم الناس في أي بلد آخر تبعًا لذلك وحتى وإن لم يرى الهلال فيه .

ومهما كان من أمر هذه الاختلافات الواقعية واختلاف الأزمنة فيها ومهما كان من أمر تفسير القواعد الدينية في هذا المجال أو ما يسمونه الحسابات الفلكية من دقة فإنه خليف بنا أن نتدبر أوجه النظر المختلفة ونتعرف على ما يتبعه بعض جيراننا في البلدان العربية الأخرى من أساليب في هذه المناسبات ، وأن نضع أمامنا النقاط الآتية .

أولاً : أن كل قطر يتخذ لنفسه زمناً أساساً متوسطاً تسير عليه جميع البلاد الواقعة داخل حدوده .

ثانياً : أن بعض الأحاديث الشريفة والمصادر الدينية حثت على اتباع الطرق الحسابية في بعض المناسبات .

ثالثاً : أن مواعيد الأساليب جميعها يصحها الحساب الفلكي وتظهر في تقاويمه ولا تعتمد على الوسائل الدينية المعروفة في تحديد هذه الأوقات .

رابعاً : أن الاختلافات المعروفة في طول السنة الشمسية لم تكن عائقاً يمنع من القيام بمحاولات متعاقبة للوصول إلى التقويم الجريجوري المتبع حالياً واتخاذها أساساً مقبولا في حساب التواريخ والتقاويم .

وقد يكون من الممكن عمل تعديلات في التقويم الهجري تهدف إلى تحديد أطوال الشهور القمرية تعتبر مقبولة لجميع البسلاد التي تستخدمها كوحدة أساسية للزمن .

ومن أجل ذلك أعدت اللجنة الفلكية القومية بوزارة البحث العلمي ندوة علمية دعت إليها كثيرا من رجال الدين والعلم يومى ١٥ و ١٦ من شهر ديسمبر من العام الماضي حيث عقدت اجتماعات القيت فيها كلمات وأحاديث تناولت الموضوع من جميع نواحيه . واستأنفت اللجنة اجتماعاتها مرة ثانية في يومى ٢٦ و ٢٧ يناير من هذا العام حيث دارت مناقشات مستفيضة .

واشترك في هذه الندوات ممثلون من بعض سفارات البلدان العربية للمساهمة في المناقشات وإيضاح الطرق التي تتبع في بلادهم لتحديد أوائل الشهور العربية والمواسم الدينية . كما ساهم عدد من رجال الجامعة الأزهرية ومجمع البحوث الإسلامية ومصلحة المساحة ومعهد الأرصاد في إبداء الرأي والمناقشة . وقد تناول المجتمعون في مناقشاتهم ما سبق إبدائه من مقترحات في هذا الشأن في اجتماعات ومناسبات سابقة ، وما كان قد انتهى إليه مجمع البحوث الإسلامية من توصيات .

ولقد أجمع الحاضرون على ضرورة التوصل إلى آراء موحدة تسير البلاد على هديها وتتحدد فيها مواعيد التأسيس الإسلامية في البلدان المختلفة ، وانتهوا إلى تقرير النقاط الآتية :

أولاً : الاعتماد على الحساب الفلكي في كيفية إمكان الرؤية البصرية إذا لم توجد النواحي العارضة كالسحب والدخان والغياب . وأن هذه الرؤية الحسابية كافية لتحديد أوائل الشهور العربية .

ثانياً : تكوين لجنة فرعية من بعض أعضاء اللجنة لتحديد الحد الأدنى لإمكان الرؤية .

ثالثاً : تروجو اللجنة الجهات المختصة في مجمع البحوث الإسلامية إبلاغ هذا إلى الدول الإسلامية والعربية مع رجاء العمل على تميمها لتوحيد كلمة المسلمين في مواعيد الصيام والإفطار والحج والاعياد والمواسم الدينية .

هذا وينتظر أن تجتمع الندوة مرة أخرى بعد انتهاء اللجنة الفرعية من عملها وللبت بصفة نهائية فيما يمكن أن يستقر عليه الرأي . وفق الله المسلمين إلى ما فيه الخير ووحدة الكلمة والوقوف صفا واحداً في كل قضايا الدنيا والدين .



الريح والأطفال

شعر: أسامة ابوطالب

فلست بين الأرضي تستكين •
يسيل الليل • •
يصبح دهنه القاري في وجناتنا المعجزة
يعميننا •
وتستبق الخطى المجلوبة الاقدام
نحو الباب أنسرب •
لاسمع صوتها المهتوك يلسمنى :
اخاف الريح يا ولدى عل عينيك •
اناديا ولم تتحول المينان
لن أرجع •
لاعرف مغيا الفيلان
ابحث عنه حتى في جيوب الريح •
تقول : الريح يا طفلة غداره • •
رمتني ليلة بالفقد عرت
صدري المغبو، للطرفات • •
يمود دمي فلن أرجع •
* * *
واسرى في دبوب العنم والنيران حناه
لأشهد وجهه المراح منكفئا
فلا أرجع •
الوذ بينه الصقرية اللعنان
وادفن وجهي المكفوج في صدره
* * *
لتحملنا رياح الليل
ترصف من دمي عتباتنا السوداء •
وتلدو اخوتي ليل والبرد •

يا والذى الممدود في التراب
لحظة من الأمان •
فان اخوتي الصغار لا يزال
في عيونهم بريق الانتظار •
فان اخوتي الصغار لا يزال
في عيونهم حنين •
لقصة الأب التي ما زال صوت
أهم يقصها اذا أتى السماء
باردا لبيتنا الصغير
من خلف بابنا اخاف صوت الريح يا ابى • •
اخافها فقد آتت بجسمك المريع
باردا مبرغا وباش في عيونك الصقرية الفناء •
- يا طفل حزنى البعيد • •
متى تظل هكذا تصوب الوعيد للفضاء ؟
متى تكف ان تؤرق المقبور داخل ؟
تود ان تراه • •
لكننى تراه من خلال عينك التي
تقتل الاصرار والعناد •
ومن خلال فرجة الشفاه بين
شفتيك الملح ابتسامته •
أبوك فيك يا فتى •
- احسه يمود طى اعرقى وفي دمي لهيب • •
لكننى اود لو تراه • •
اود لو أمزق الرياح اذبح السكوت في السماء •
اود لو ألقب الظلام والفضياء
لو افرغ البعاز على يمين •
لا لن اشق صدر الأرض يا ابى



الشخصية المصرية بين مختار ومحمود سعيد

في السابع والعشرين من مارس مضت خمسة وثلاثون عاما على وفاة مختار ، وفي الثامن من أبريل قضى القاري الحامسة لوفاة محمود سعيد .

تلاقى ميلادهما في العقد الأخير من القرن التاسع عشر اذ ولد محمود مختار في ١٠ مايو ١٨٩١ وولد محمود سعيد في ٨ إبريل ١٨٩٧ ، ولكن الفارق الزمني بين رحيلهما امتد ثلاثون عاما فلم يتح لمختار ان يشهد الا بواكير الفن المصري المعاصر بينما عاصر محمود سعيد تطور الفن في هذه البلاد حتى أحدث اتجاهاته .

وقد ارتبط الرجلان في حياتهما بأعق روابط الصداقة ... بدأت صلتهم بصدام وانتهت بمودة صافية وحب عميق ... كان مختار قد عاد في أوائل العشرينات من باريس بعد أن عرض نموذج تمثال النهضة مصر في صالونها الكبير فاستقبل كرائد من رواد النهضة واعتبرته مصر «نايبتها» الذي فتح لها أفقا جديدا ورفع صوتها الحضاري حين انصرف مؤتمر الصلح عن صوتها الفني ويشكل الجماعات وينظم المعارض فشارك السياسي ... وبدأ مختار يقيم دعائم النهضة



نحو ماء النيل - محمود مختار



حلقة الذكر
محمود سميد
١٩٢٥

و « ذات الرداء الأزرق » وجاءت بعدها « ذات
الجدال » و « الدعوة إلى السفر » فكانت إيذانا
برحلة عميقة في البحث عن الشخصية المصرية
من خلال فن التصوير .

أما مختار فقد كان فيه منيذ بدء العشرينات
بشارة لاسترجاع ادات القومية من جديد ، هو
صورة صادقة عكست ملامح شخصية مصر ذلك
البلد الذي قال عنه الكاتب الفرنسي ميشيل
بوتور « أنا أشعر وكأنى ولدت من جديد فى ذلك
القطر المستطيل الذى يرضع من البحر الأبيض
وحضاراته الجارية بدلنا داليم ، ويخزن ما
بداخله ليختر بطيئا وعلى مهل » .

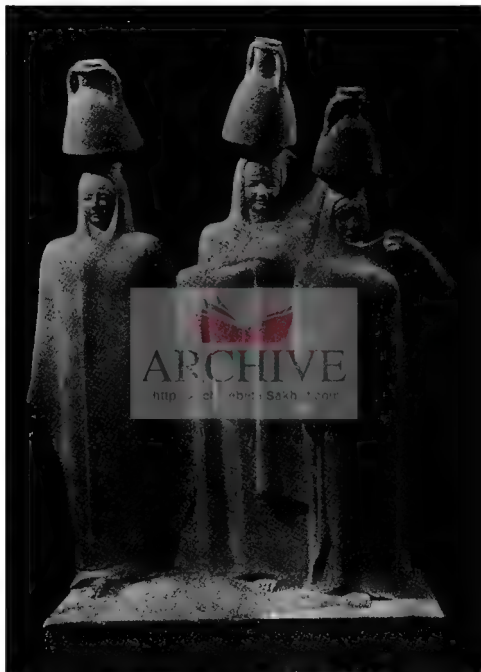
تلك هى عبقرية المكان فى تفردها تنتمى الى
منابع النيل الأفريقية وتقف على مفترق قارات
ثلاث وتفتح على سواحل تجمع الشرق والغرب
عبر البحر المتوسط وتخزن فى أعماقها ماضيا
فرعونيا عتيدا تألف مع روح عربى اسلامى ثم
لفحه نسيم أوربي فتمثله « أخذ منه شيئا ولفظ
أشياء » ومن هذا المزاج تشككت ملامح مصر
الحاضرة ، ومنه أيضا تشكل فن مختار . هو فن
مصرى لا ياتمناه الى أسلافه الفرعونية ولا باعتناقه
روح الفن الاسلامى ولكنه مصرى قبل كل شئ .

فى انشاء الجمعية المصرية للفنون الجميلة التى
نظمت معارض الربيع .. والتقى فى هذه المعارض
جيل الفنانين الأوائل ومن بينهم محمود سميد
الذى كان يشق بدايات طريقه الفنى وكان عمله
التضائى بالمنصورة يجعله بمنزل عن أوساط
الفن فى القاهرة .

ذهب محمود سميد ليشهد المرض أثناء اعداده
وقبل افتتاحه لاضطراره الى السفر لقر عمله قبل
الافتتاح ، ففوجئ بمختار بشاب يقتحم قاعات
العرض فتصدى له وكان على صفاء نفسه وطيبة
سجاياه عصبي المزاج ثائرا على كسل ما يمس
الفن أو النظام ولكنه ما أن عرف سبب تكبر
محمود سميد ، وعرف فيه الفنان صاحب اللوحة
التي استحوذت على اعجابه حتى تحول الصدام الى
لقاء تبادل فيه المودة والاعجاب .

ومنذ هذا التاريخ ازداد الفنا وارتباطا وكان
مختار يرى منذ البدء أن محمود سميد سيكون
أعظم مصور أنجبته مصر الحاضرة .

وتحقق تقدير مختار وما لبثت شخصية محمود
سميد الميزة أن تأكلت منذ النصف الثانى من
العشرينات فى « الجزيرة السعيدة » وفى لوحة
« هاجر » و « حياة » و « الزنجية ذات الخلاخيل »





بنات بحري - محمود سعيد

ان لفرجانه مفرق وجودها وتشير الى انتماؤها الى هذا المكان من الشرق لا لجرد تصويره لبنت البلد ومشاهد الريف ، والصيد والذكر والزوار والصلاة وانما لانه يخفون في نفسه أسراراً من الروح المصرية ، ومن هذا النور الداخل الساحر ، ومن الألوان التي تشرق بأشعاع شرقي .

لم يلتزم محمود سعيد أنماط التصوير عند المصريين القدامى ولم يتجه الى التجريد الزخرفي عند الفنان الاسلامي ، وانما هو على عكس المصريين القدامى يعني بالصدق والبهمة الثالث في لوحاته فهو من هذه الناحية يأخذ بأساليب الفنان الغربي وهو أيضاً على عكس الفنان الاسلامي يعني بالتشخيص وينأى عن التجريد ولكنه مع ذلك فنان مصري دون أن تلمح عودته الى أساليب الاقدمين ، مصري بالمنطق المصري المكين بالحس الهندسي الذي يسود لوحاته مصري بحساسيته الوجدانية في اللون والنور ومصري بالتفسير الذي قدم من خلاله صورة كاملة للبيئة والمصر ، وأقام به الدليل على أن قومية الفن لا تقف عند قوالب معينة

بإسراع حتى يحف به من روح المكان .. فيه دعه الوادي ورقه النهر وسماحة الأرض .. وتماثيله التي تحتها من روح الريف وأقامها لتمثل الحزن والحب والفرح والراحه والعمل تفوح يصبى من طين هذه الأرض ، وتحمل روح مصر وسحرها . والتمثال عنده يحمل جوهر الفن المصري القديم من حيث متانة التكوين والتوازن والهندسة غير المخطورة للأشياء ، وينعكس عليه رقة الاناء الاسلامي ورشاقة المثلثة كما أن فيه مذاقاً من الجمال الاعريقي ولحات تجريدية وتكميلية يأخذ منها ما ينتمي الى حصارتنا مصر الفرعونية قدمت في فنونها اصول التجريد والتكميب كوسائل لتعميق التعبير الفني ، ومصر الاسلامية ترنت بالتجريد في فنونها وهكذا كان دور التجريد والتكميب في فن مختار وسيلة تكمل مقتضيات التعبير وتحقق الأثر التشكيلي دون أن تجرد العمل الفني من نبضه الحي وسنائه التشخيصية .

وسواء أكتست تماثيل مختار بارديتها القومية .. بقلك الملابس الريفية التي وجد فيها حلولاً للتطوير أو تجردت منها فان ايقاعها مصري ونبضها من نبض الطبيعة ، فيها مسجوق الوادي ورقته ويبدو ذلك جلياً في تماثيله الثلاثة الطرية - ايزيس - حورس - انبيل - الخليفة - فسقطها المصري لا تخطئه العين ، بل هي تبدو وكأنها ترائيم تحتية من ايقاع النيل . وقد ألمح الشاعر الفنان أحمد زكي أبو شادي الى هذا المعنى في قصيدته المثلث مختار والنهضة الفنية حين وقف عند شمال اللقية فقال : -

كانها شادة الفردوس ضاحكة

وجسمها الحر وضاء وعري

يلاق بالعين حلو من رشاقاتها

(و النيل) يلح فيها وهو جلدان

كانها هو قد أوحى ملاهجها

أو أنما هي للأبدع الفنان

وقد احتفى مختار بمصر الماء في تماثيله وهو عنصر له علاقته بالقدس في الشرق يشتمل فيه نبل الخصوبة ورخائها فجاءت تماثيله رامة في أمياه حاملة ايقاع سحرها .

هذه لمحة من الذات المصرية في فن مختار . إما محمود سعيد فقد حقق في أعماله الشخصية القومية على نحو آخر يتفق ومطلب فن التصوير ..



(صورة شخصية - محمود سعيد)

وان أسلوب الشرق والغرب يمكن ان يلتقي في نفس فنان واحد يحتفظ بجذوره ويستبقى معه آفاق الثقافة الرحبة .

فؤاد كامل والفن التجريدي :

تتميز حقبة الستينات في تاريخنا الفني المعاصر بظهور التجريد في الفن المصري كآثر من آثار اتصال التجربة المصرية بالتيار الأوربي .

وكانت التجريدية قد ظهرت في أوروبا قبيل الحرب الأولى واتسع نطاقها خلالها وفي أعقابها . بدأت مميزة في أعمال الفنان فاسيل كاندنسكي الذي ولد في موسكو ١٨٦٦ وتوفي في باريس سنة ١٩٤٤ وتزعم الحركة التعبيرية التجريدية فخرجت أعماله زائفة باختلاجات تزاوجت فيها الطاقة والحركة وتجردت من الموضوع والتشخيص حتى كاد اللون في أعماله يرقى إلى صفاء النغم الموسيقي .

وفي أعقاب كاندنسكي ظهر مواطن آخر له هو الفنان الروسي كازيمير ماليفتش فأخذ يعمل في اتجاه آخر من اتجاهات الفن التجريدي هو التجريد الهندسي ، ذلك الاتجاه الذي لنا بصم على يد بيت موندريان وبلغ قمته في نقاء الخطوط والتركيز الهندسي .

وامتد هذان الاتجاهان الأساسيان في التجريد

كثيرين تفرعت عنهما روافد عدة - بول كلي - مائيسير - بن نيكلسون - هيربان - بيسير - شنايدر - سولاج - هاروتج - دي سستيل - أسماء بهرت بأعمالها جيلا جديدا فانعكست التجريدية على الفن المصري وكان من أوائل من أسجها أيبها فؤاد كامل ورسميس يونان ومصطفى الأربازوطي وأبو خليل لطفي وعبد الهادي الجزار قبل عودته الأخيرة إلى الفن التشخيصي .

وإذا كان الأربازوطي وأبو خليل لطفي قد مالا نحو التجريد الهندسي فإن فؤاد كامل ورسميس يونان يميلان إلى التجريدية التعبيرية .

ولقد عرض فؤاد كامل خلال شمس مارس مجموعة لوحات مختارة من أعماله منذ سنة ١٩٦٠ حتى سنة ١٩٦٨ ، وهي تمثل رحلته في عالم التجريد تلك الرحلة التي خُص منها بعد تضرع إلى الأشكال التي تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق » . خلص منها كما يقول ببعض ملامح تلك القبة اللازوردية التي لا تنتهي أو تلك الأرض السوداء التي تدور عليها الكائنات .

ولوحات فؤاد كامل تمثل رحلة بدأت من الأرض وشقت رحالها في عالم المطلق .. بدأت من عالم زماني يوحى بالنبأ وانتهت عند فضاء تراجيدي تنبئ لوحاته أنه لا حدود له وتحملنا دوامته عبر رحلة يتأجج فيها الحس الكوني من لظى نجوم تفجرت .

ولكن مرحلته الوسيطة الزرقاء تردنا إلى هدأة أفق يترقق فيه ماء وتلمع فيه سماء بهروق بمنحة بالأم .

ان فؤاد كامل الذي يشحن أعماله بمصارة فكره وحسه ووجدانه يطلعا على فن تجريدي من طراز تتجمع فيه ثقافة المفكر ودهافة الشاعر وقدرة الفنان حين يمتلك ناصية التعبير .

ان فنه يقف مواجها لفن رسميس يونان كدلالة على عمق التجريد التعبيري في تجربتنا الفنية ، كلاهما له كونه وإيقاعه وعالمه الخاص . أحدهما نسيجه من زرق السماء ويتابع الماء الفضية وتأجج الأجرام ، والآخر نسيجه من وحششة الفيافي وسكون القفار وعزلة الهضاب المتفردة .

محمد رزق وفي النقاس :

لم يكن هذا الفن بحاجة إلى من يهديه إلى الغامة

وكانت المعارض طريق اكتشاف موهبته . حصل على جائزة في إحدى مسابقات وزارة الثقافة وشارك في بعض المعارض الجماعية . واقتحم مقامرة المعرض الخاص فأقام معرضه الأول سنة ١٩٦٤ ، ومعرضه الثاني بقاعة أختاتون بالقاهرة سنة ١٩٦٥ ، واشترك في معرض الفن المصري المعاصر ببروكسل وباريس سنة ١٩٦٧ وفي معرض الجامعة العربية ببيروت سنة ١٩٦٨ بمناسبة مؤتمر حقوق الإنسان العربي ، وأخذت أعماله تنتقل إلى المتاحف وإلى مجموعات المنشآت العامة .

قوته تكمن في هذه الطاقة الانفعالية التي يصوغ بها موضوعه وتميز تكويناته وحطوطه بشحنة دافعة تجعل للشكل في نهاية الأمر حضورا مؤكدا يفرض على الرائي ذاتيته ، ويحرك مشاعره معه . من أجل هذا مازال « الصمود » « والصمت » « والصرخة » « والشاعر » من أفضل أعماله . . فيها صدق انفصاله وعمق الأداء .

ولكن مرحلة جديدة تفتتح في رؤى الفنان ، فلوحة النحاس نحتا غالرا أو بارزا لا ترضى وحدها طويحه : لم اذن لا يتشكل النحاس تمثالا دائريا يقيم في الفراغ دون أن يعتمد على الحوائط والجدران . ولحق هذا بدأ محمد رزق يتناول رقائق النحاس ويتشكلها بمطرقته ، وهنا تفرض الحامة على الفنان تجريد الشكل من تفاصيله التي كانت لوحة النحاس تتطلبها وتتحول الشحنة التعبيرية إلى أشكال فيها الصفاء وينتج البحث إلى تحقيق التزاوج بين السطح المعدني وانعكاسات النور التي يتكون منها الشكل ويتحقق في رقائق النحاس الاحساس بالحجم والاستدارة والامتلاء .

لقد احتدى النحات الروسي الأصل صول بيزرمان إلى هذا الأسلوب النحتي من قبل وكان خطا مميزا له في النحت المعاصر استطاع أن يحقق به لأشكاله القوة وأن يجعل من السطح المعدني مسرحا لانفعالاته التشكيلية .

وقد صاغ محمد رزق في هذا الاتجاه تمثاله الطائر ودراساته العارية التي تحمل في شكلها الخارجي مع اختلاف الحامة والأسلوب أصداء من أعمال النحات الألماني كارل هاروتنج وتلتقي عاريات محمد رزق مع عاريات هاروتنج في تحقيق التجريد والتناغم والتوكيز مع الاحتفاظ بنبض

التي يستطيع أن يشكل منها لفته المميزة ، وهي حوته تمشي على أيقاع طرقات الفنانين الحرفيين عند حان الخليل ، وهي في أعماق ضميره دون أن يدري ومهما صاغت القاهرة الإسلامية روايتها في العصر الفاطمي . قد عادت على يد مثال ظهر من قبله واستطاع أن يرضعها ابتكارات خياله ونبضات شعره ، ومازال انحناس المطروق في لوحات جبال السجيني من أدوع مميزات شخصيته الفنية ، وتحدث النحاس بلغة رقيقة في اللوحات التي صاغها فتانون آخرون مثل زكريا اسحق وعطيات الأحوال .

وسمى محمد رزق من قريته إلى القاهرة ليلقى هذا التراث والأعمال المعاصرة من حوله . جاء وفي نفسه هيام بعزف الناي وقرض الشعر وكتسابة القصة . تهاويم نبوغ وموهبة تبحث عن الطريق . وما لبث أن وجد في النحاس لفته فأفرغ فيه طاقة شبابه وحماسته وظهرت أعماله الأولى قوية مبهرة فيها بلاغة تستطيع هذه الحامة أن تشبع بها لمن يجلو أسرارها ويقدر على امتلاكها .



الشاعر - محمد رزق

الجسم الانساني حلال الشكل المجرد ، ولكنها تختلف حيث يلتزم هار وتونج التجريد الهندسي في خطوطه الأفقية والراسمية فيخرج تماثله موحيا بصلاية جذوع الشجر ورسوخ البناء بينما تحتفظ عاريات محمد رزق بليونة ونضج ، وتبدو كأنها نباتات غضة نمت في رفق على ضفاف ترعة ريفية .

ان محمد رزق فتان تبشر أعماله بوعود ، وينيء اصراره وحماسته عن طريقه ... وما من خطر على هذا الطريق سوى ملاح في دراساته الصغيرة من جنوح الى السهل من أجل مظهر الرقة .

ما عليه الا أن يستبقى جذوة حماسته ويظل مخلصا لطبيعته الأصلية رافضا للأشكال التي لا تنبع من ذاته ، والطريق أمامه فسيح .

يوسف فرنسيس والرومانسية في التصوير :

شيء من سحر الرموز ، ومن شجن الأحزان ، ومن رقة الامل الرقيق يختلط في لوحات هذا الفنان ويقلعها بجو روماني تتحول فيه صرخات الابحاج الى أنعذب وصيحات الغضب الى عتاب حزين .

كان مذاق ألوانه من قبل ينيء بالفرة والغناء وكان عصاره التيهق في لوحاته يضيء عليها حلالة مفرطة وهيون غرائسه تشي ، بشغف وهيام، ولكنه في مرضه الأخير الذي أقامه بقاعة أختاتون برغم ألوانه البهيجة يكتسي غلالة من الأحزان تنم عن نواعج نفس ، ففي خلفيات بعض لوحاته ظلال من القفس ، وفيها تلوح قصة الضياع ومأساة اللاجئين من خلال الرموز ، والعنكبوت ينسج خيوطه على لعاء الشجر وهو أحد مساقطه التعبيرية التي أدخلها على لوحة التصوير فأعطاهما إبعادا ركزت أيمانها وزادته صفا .

مازال الفنان وفيًا لأجوانه ورموزه ووسائط التعبير التي تميز بها ، ولكن ربحا من الأحزان يفسح في هذه الأجواء لا يخلص منها الا في مجموعة رسومه التي بلغ فيها درجة عالية من القوة والتركيز وقد سيطر على خطوطه فأسلمت له قيادها طبيعة في التشكيل .

ان هذه المجموعة تؤكد ليوسف فرنسيس مقدرته الفائقة كرسام... تلك المقدرة التي نعرفها في رسومه الصحفية ولكنها هنا تبدو قيمة تشكيلية صافية أكثر قوة وأروع أداء .



الصمود - محمد رزق



ظائر - محمد رزق





مكتبة المجلة

تأليف

حول الوادى المقدس

تأليف د . محمد كامل حسين

دار المعارف - ١٩٦٨

بقلم : د . سهر القلماوى

نقما جديدا مرتبطا بالكلية بين هذه المعارف والانسان والانسجام مراديا خاسوها جميعا الى قوانين ثابتة موحدة تحكم الماديات والحيوان والانسان بقانون طبيعى واحد متشابه . اما كتابه « المتوفات » في جزائه فيه طائفة من الفحالات منها القسوى الدارس لتسحق في العنى وعلاقته باسمعالات اللطف ومنها اللطفى التامل في مشكلات الفن والعقيدة وقوانين الحياة .

في كل هذه الكتب والفحالات تلج على الدكتور كامل حسين مشكلة الضرر والنجاعة مشكلة الشقاء والسعادة مشكلة الفن والفكر والفكر والشرف والعزائم وفي كل هذه الكتب والفحالات يتناول هذه المشكلات بمبضع الطبيب يدرس ويقرن ويستنتج وينتجح الى السماء متقبسا الطول في عالم الفلسفة مستوحيا بتجاربه واحساسه وعقله لم يورد لنا تقريرات جازمة في وضوح الواقع من النتائج التي وصل اليها . لذلك نطلب على مؤلفاته جميعا هذه اللهجة النقدية التي نذكرها باراد الطبيب وكوامره بعد ان يكون قد انتهى من الكشف والحصى والاستماع الى شكوى المريض .

والوادى القدسي وهو آخر كتاب الفن في هذه الموضوعات التي تشغل باله لا يخرج من هذا الاسلوب التقريري الذي يصف لنا في تذكرة طيبة كيف نصل الى السلم النفسى ' الى جنة الله بالظهير باى وسيلة من الوسائل الوصفية والحللة في الكتاب .

ان الوادى القدسي هو هذا الوادى المذكور في القرآن الكريم الذى يشهد على اول اتصال بين السماء والارض بين الله والانسان عندما سمع موسى عليه السلام صوت السماء لأول مرة في تاريخ البشر فنزل اول دين سماوى ليقود الناس الى الهدى ويجنبهم الضلال ، هو الوادى الذى يجب ان نلوع اليه نفس كل فرد لتميش في سلام مع جبراتها وتخص لسعادة في نفسها والطمانينة في قلبها . هو المكان اى مكان الذى يدل على اتصال النفس البشرية بالخالق .

منذ اخرج الدكتور محمد كامل حسين روايته « قرية ظلة » فدخل بها دنيا الكتاب والمؤلفين وهو مشغول بانضام الانسان ومشكلاته يحاول يعلمه التجريبي وتامنه الفلسفى ان يصل الى حلول او يدل على الصراط المستقيم .

والمشكلات تتردد في كتبه على صور شتى ففي قرية ظلة نجد مشكلة الضمير الانسانى ومدى ما ارتقى اليه في الفرد مقارنا بما ارتقى اليه في الجماعات وكل هذا نراه مكتوسا على هذا اليوم المصيب يوم الجمعة ، وعلى هذا الحادث الذى اثر في مجرى تاريخ البشر اكثر من اى حادث سواء وهو صلب المسيح سواء آمننا بذلك حقا او مجازا او انكرنا حدوثه اللغوى . وفي « التحليل البيولوجى للتاريخ » يحاول ان يجد من حقائق العلم التاريخى تفسيراً لعناصر الانسان والمؤشرات الى مستقبله ويدرس حركات التاريخ من خلل قوانين الحياة نفسها في الكائنات الى بيولوجيا في العقل والنفس .

وفي « وحدة المعرفة » نراه ينظم لنا المعارف الانسانية

في متواتره الجزء الثاني «التفسير العلمي للقرآن بدمه حقايقه» كما حاججه في أكثر من موضع من الوادي النفس .

ولا كان الإيمان هو السبيل الى التطهير فهو الذي أهم شيء في حياة الإنسان لذلك لابد من أن ننقسم العالم لا الى اوطان أو القوان أو ديانات وانما الى مؤمنين وغير مؤمنين . فهذا التقسيم السيكولوجي القرب الى الحق . ذلك ان المؤمن مهما يكن مايؤمن به قريب من المؤمن الذي يخالفه في أكثر مايؤمن به أو كله ، قريبا أدنى من قسريه منه اذا اتخذنا معيار السكن في مكان واحد من ظهر الأرض أساسا للقريب . وهذا التقسيم أدنى الى القريب والتواصل والتراحم وأدنى الى السلام . ذلك ان سلوك المؤمن تجاه المؤمن الآخر سيكون سلوك السامع كل بطريقته ، على طريق واحد مستقيم هو السبيل الى الوادي القدس . أما غير المؤمنين فانهم لن يكونوا محل حقد أو كره أو بئس ذلك: ان الإيمان جوهريه رحمة وعدل وحب واطمئنان ومن هنا ينشأ الصف في معاملات الإنسان لآخيه الإنسان .

ولعل الدعوة التي أشرت كثيرا من الجسد حول الكتاب هي هذه الدعوة الى الحب والطمانية . إنك تبغ الوادي القدس بحب السيف لا بكره الظالم أنك بحب الطمئ تصل الى أوداي القدس وليس بكره الشر . وهذا محلي على المؤلف مولفه من الظلم والظالمين . ومادام حب الخير هو الأساس منه فان سبيلنا في الظلم ليس عقابته وإنما مقاومة النفس في أن تتأثر به . ان الظلم القوي من الظالم اذا استطاع ان يصل الى واديه القدس . وفي هذا الوادي القدسي يبري الظالم نفسه اعظم خلقا وأعلى قدرا من ظلمه «ويكفيك هذا السمو عرضة لك دون أن تثور فيك عاطفة سقيمة مرعولة بالانتقام أو التآمر من الظالمين . هاتلم والانتقام سلسلة من الشر مفرقة لافلاك منها» . وإذا اعترف الياس وبدأت تسأل من معنى الحياة أو اذا عليك القوة القاهرة للكامنة في الظلم التي لا تستطيع تغييرها فليس لك من نهاية إلا أن تأوي الى واديك القدس لتتمس فيه الخلاص من الياس والقلق .

والواقع أن رأي المؤلف في رد الفعل للظلم في النفس الإنسانية يجب ألا يؤخذ هكذا من فرائه المتناطقة في كتابه . لقد درس المؤلف الظلم في القرآن الكريم في متواتره ولكن الأهم من كل هذا أن له فلسفة شاملة في الموضوع وقد يكون التعبير بلفظ فلسفة أكثر من الواقع ولكنه على كل حال نظرة شاملة .

إن مشكلة الفرد والجماعة وسلوك الفرد والجماعة وشعر الفرد والجماعة أهم ماضل حال المؤلف من مشكلات انه مؤمن بالفرد والظلم لظفان الجماعة على ميزات الفرد ناظر الى أن مستقبل الرقي الخلقي في الجماعة لن يأتي إلا بعد رقي خلقي في الفرد والليقيد بالرقى الخلقي مجرد السمو فهو مقدر لفصير الفرد ولسلمه الخلقي من حيث الرقة ولكنه يرى أنه لابد من تطور يتطلب زمنا طويلا ، ككل التغيرات البيولوجية في الحياة ، فهي تتطلب زمنا طويلا لتحدثها ولابد من تطور في الفرد نحو تظيل الجماعة

ان الأديان السماوية تدرجت في فكرة الوصول الى هذا الوادي فمن «العسل» الذي هو جوهر الرسالة المسيحية الموسوية الى «الحب» الذي هو جوهر الرسالة المسيحية الى الرحمة وهي الفعل والحب معا وهي جوهر الرسالة الإسلامية ولذلك وصف الله بأنه الرحمن الرحيم والأديان غير السماوية تدرجت هي أيضا بمفاهيم حتى وصلت الى الدين السماوي . فمن عبادة الصنم الذي يصنعه الإنسان رمزاً للقوى التي يخاف منها ويصعبها من حوله ويحاول أن يسترضيها ، الى عبادة الحيوان الذي تتمثل فيه قوى مسيطرة على حياة البشر كالخضب أو القوة والعبودية الخالقة ، ثم جاء عصر عبادة الآلهة التنغية التي يرمز إليها بالظواهر الطبيعية متملها نجد عند اليونان بل عند شعراء المصريين من قبلهم ، ثم يأتي عصر الإيمان بصفة مجسدة مبدودة في الظواهر الطبيعية ، وأخيرا يأتي الإيمان بأنه خالق للإنسان نفسه فيه كل القوى وهو جماع القوانين التي تسير حياة البشر .

من هنا يكون الإلهاد أي الإيمان بقوى الظم أو الطبيعة أو نحو ذلك هو رد الى الوادي في مسيرة هذا التندم الإنساني وليس رافيا وانما للقياسات أو مؤنسا بالظم والواقع .

والدكتور كامل حسين يهجم هذا النوع من الإلهاد في «وحدة المعرفة» أكثر من مرة مثلا في ص ٧٢ وكذلك يهجم ويهجم أفكار القوي الطبيعية في أكثر من موضع في «الوادي القدسي» ص ١٤٦ و ص ١٤٩ الخ .

ولكل دين من الأديان السماوية فكرة أو مثال إلهي للإنسان الأمثل ففي المسيحية نجد «الإنسان المحب» وفي الموسوية «الإنسان العادل» وفي الإسلام «النفس المطمئنة أو الرحمة» وهي جماع الفعل والحب كما أسلفنا . وهذا المثل الأعلى يحكم التصرفات الإنسانية ويصنف الناس حسب دينهم الحق لا حسب مايسمون أنفسهم به . فالذي يرى الحب هو المثل الأعلى للسلوك الإنساني فيسوى الدين مهما أدى انه يهودي أو مسلم ، والذي يرى العدل هو المثل الأعلى للسلوك الإنساني هو موسى العقيدة مهما أدى الإسلام أو المسيحية . وهكذا ترى ان ليس اسم الدين هو الذي يقرر هوية الإنسان العقائدية وانما هو طبيعة الإيمان نفسه . من هنا نجد مسيحية ظاهرة مثلا عند الشيعة المسلمين الذين يؤمنون بالخلاص على يد الإمام أو يؤمنون بالفداء وهكذا .

ويستمر الدكتور كامل حسين في شتى المراجع من كتابه مغارنا بين الأديان محاولا أن يصل الى الباب في الإيمان لأن الإيمان بدين ، أي دين ، هو السبيل الأكبر والأجدي للتطهير كل دين لابد فيه من قيبيات ، والفقيية رقي في الفكر الديني وليست «أخرا ولابد من الإيمان بقوى فوق المرنى والسمو والموسى وليس عدم اندركنا لتشيده بجواصنا ، ومدار عملنا محدود كما نعلم ، دليلا على عدم وجود ماتحسب به ومادامنا له سلطنا عليها فذلك فليم إذن ادعاء الناس ان العلم يتناقض الدين في غيباته . ولقدس حاجم الدكتور كامل حسين هذا المنحى بقوة في مقال خاص

والسلوك الجماعي يؤدي الى أن يكون الفرد مع الجماعة غير فاعل لاهم خصائص سموه . انه يتضح بعدم فتيان الجماعة في هذه المرحلة على الفرد تتوافق تقدمه نحو السمو الجماعي الذي يأتي من تطور الفرد نفسه لا من مجرد فرضي النظم الجماعية عليه .

من هنا ومن صفته على دور الفصير الفردى في التطور نحو السمو في الفصير الجماعي تتبع فكرة مقاومة الظلم منه باللبوء الى الوادى القدس لتجد فيه الشفاء من القلق والياس . وهل يتصور أن يقاوم الظالم قوم يائسون للقول . لابد من سلام بين النفس والفرد حتى يمكن لهذا الفرد أن يصل الى أن يكون عضوا متحركا متحركا سماويا وسط الجماعة .

وقد نختلف مع الدكتور كامل حسين في تفصيل هذه الامور ولكننا نظريا لابد أن نسلم ان الظالم اذا لم يجد من يملكه يبتل ظلمه ولو أن الظالمين استقاموا ان يكونوا في سلام نفسى غير عاجزين بالظلم والظالم كان هذا اكبر ضربة تضرب به الظالم و ظلمه . ولقد بشرت الهند مقدوني كما تعلم مسمى المقاومة السلبية او بعدم العنف في مقاومة الشر ونجحت الهند في ذلك نجاحا مازال يمارس حتى في علاج مشكلات ماطلة الظلم الاستعماري في البلاد . ولكن ليس معنى هذا الا سبيل الى مقاومة الظالم الا بالسلم النفسى او بالمقاومة السلبية .

وكما يؤكد المؤلف ان كل ايمان هو سبيل الى التطهر يفرق بين التطهيرين ولا يجعل مكانا الى الاختلاف بينهم فقد تكون مقاومة الظلم بالجهاد والتسبيح لا الانقطاع والثار سبيلا من سبيل التطهر أيضا . واعتقاد لا يكون امتداد خلاف بين الذين يقاتلون الظلم . هؤلاء يرون انفسهم مقاومين له برغبته وهؤلاء يرون انفسهم مقاومين له بالجهاد في سبيل ابطل اثره او الخلق شوكته .

ان العنف لا الرد بالمقاومة هو الذي لا يوافق مذهب المؤلف ولكن العنف في مقاومة النفس هو قوام التطهر ومنه ان مغالبة النفس اشق من مغالبة الشر وهى ادمى الى العنف مع النفس والصرامة والذن فهو لا يلقى العنف الا مع الغير ايمانا منه بان الصلاح او الخير او الهداية يجب ان تبدأ بالنفس الفردية أولا .

وعلى كل حال وافقنا الدكتور كامل حسين في اختلافنا معه فان الرحلة معه في سبيل الوادى القدس لاشك معلومة بتفاصيل محركه للفكر واتصال دامية الى الفكر في أسلوب علمي تجريبي محفل ودارسي ومستنتج وعلى مستوى لاشك انه سام وفع .

ان طبيعته ان الانسان خير بغيرته قد ذكرت من قبل في بعض مؤلفاته ولكن الشر يأتي من سمو الظن التبادل فلذا تظهر الجميع فلن يكون هناء ظالم ولا مظلوم . وعلاقات الفرد بالغير يجب ان تبني على أساس السلم الداخلى لان هذا السلم هو قوة الفرد ولا سبيل الى مجتمع سام مفرداته اى افراد للقول سيئو الظن بعضهم بالبطى .

وكل نفس مستهدية بطبعها والغلب اى انه يجلب النفس اليه بشرط ان تكون النفس المستهدية حائزة علم قوة او صفة تجعلها مستطية ان تتلقى قوة الغلب واتره فيها . مثل المختطيس قوة تجلب بشرط ان يكون في المادة المجنوبة قابلية لان تجلب وظروف أيضا لاشك هذا الانجذاب او تلف في سبيله .

يقول المؤلف فان اول الفصل ان تسير مع الركب واخره ان تلود الركب ليصلوا مايصون وانت تظن انهم يصلون مانتب تسك . من هذا ترى لباب نظرت الى الجماعة . انها مازالت في نظره في طور عدم نسيج ولايد من اجيال لتتطور النفس البشرية التطور الذى يصلها مع الجماعة في قوتها مع نفسها اى في نفس درجة السمو الفردى .

هل هذه الآراء فلسفة متكاملة لم يزعم المؤلف نفسه هذا فلا داعى لئن ان تناقش ما لم يدمه ولكن هذه الآراء واتامات وعدة في حد ذاتها من هنا تجد التكرار في الآراء يشيع في كتبه بل اتنا نفد امام فصل باسره في الحرمان قد ورد في القنوعات وفي الوادى المقدس دون تغير اللم الا في حذف قرة اصيحت في ذات مغزى فمن ص ١٧٢ - ص ١٩٦ في الوادى المقدس منقول من ص ٥٨ - ص ٧٢ ج ١ متنوعات . ولكن هذا وان كان يجب ان يشار اليه في الهامش له مايبرره موضوعيا فالحرمان ولاشك معوق ذكر في سبيل الوصول الى الوادى المقدس . وعانعا بعدد مايوصلنا اليه فلابد من التعرض الى طبيعة العقبات التى تلف في سبيله . وللفؤلف رأى في الحرمان علمي طرفي انه يقارن الحرمان من الحب والولاء مثل الحرمان من بطى العناصر كالتفتيات او اليود في الجسم البشرى . وهو يشرح كيف ان هذا الحرمان لايسر بالظاهر العام ولكنه مصدر مرضي ويسم خطرير وكذلك الحرمان من الحب لا يلقى النفس كياتها ولكنه يضر كالبسوس في حيوتها وصحتها . كذلك قليل منه يقيد في الشفاء وسريعا .

وهكذا ودون انقطاع نجد القارئات الطريقة بين العلم التجريبي وبين الدراسات النفسية والعقائدية تفتح لنا افقا من الاوراد والخص ماكان لها ان تؤثر فيها هذا الامر نول ان الدكتور كامل حسين استطاع ان يمزج بين حقائق العلم ومسلمات التجربة وحيايا النفس البشرية واتامات الفلسفة حول طبيعتها وسلوكها .

وكالراهب في الغراب لايعنيه الا ان يتطلع الى السماء ويرشد الناس الى هذا الاستقطاب ومزاياء .

تجد الدكتور كامل حسين في كتبه كتابا اثر كتاب يحاول ان يرشد وان يدل وان يصل بالنفس البشرية الى السمو الذى يدخلها الوادى القدسي لتتمع بالسكينة والطهانية اى بالسلم النفسى . فهل نحن احوج الى دعوة اهم من هذه الدعوة في عالم يموج بالشر ويتسك بالزويل ويشر بالفناء ؟

المراة في حياة العقاد

للدكتور عبد الحى دياب
دار الشعب - ١٩٥٩

بقلم: محمد محمود حمدان

في أن يفيد من علاقته بالعقاد ودراسته له صورة صحيحة واضحة لنفسه وفقره ؟ الحق أن المؤلف ابتداء من فاتحة كتابه لا يشعرنا بأثر هسهة العلاقة بين التلمذ والاستاذ على الرغم من توكيده لها ، بل نراه يذهب الى الإيهام بتقليدها حين يبادر فيرجل في مقفلة الكتاب حكما مقتنبا ، ومعتسبا أيضا إذ لا دليل عليه من كلامه ، من المقاد وموقفه من المرأة وتشبيهه له بموقفه من الشيوعية أو الشيوعيين ، وذلك إذ يقول (ص ٦) : «ومن هنا اشتدت حيلتي - يعني العقاد - على النساء عقب فشله في حبه الآخر ، تماما كما كان يحدث منه حينما يهاجمه الشيوعيون في مصر ، إذ كان لا يرد عليهم هجومهم بقدر ما كان يهجمهم كارل ماركس برصه كبيرهم ، أو بوصفه صاحب الملعب وفيلسوفه» ..

هذه بداية غريبة لاتوحى كثيرا بالتماثل أو على الأقل بحسن النية ، ولتحدثنا على الاطلاق الى هذا المتناقض الذى يركب الفلسايا تركيبا عشوائيا على غير أساس أو قياس ، ويرتب عليها الاحكام المرتجلة التى يتناقل بعضها بعضا في غلط واضطراب .

ولسنا نريد ان نلغ فيما وقع فيه الاستاذ دياب من سرعة اصدار الاحكام وارتيالها ، وسبيلنا ان نيسفد من البداية فتنافض آراءه وتعليقاته في حيدة وموضوعية ، بعد ان نستعرض موضوعات كتابه من خلال المنهج الذى اختاره لبحثه .

يقول الاستاذ دياب في مقدمة كتابه : «قد تلقاينا المنهج الذى كراتناه اطارا للبحث ان نتحدث في الباب الاول عن الاسس الجمالية للحب ، فتحدثنا الفصل الاول لتحدث عن نظرتنا الجمالية للحب ، والثانى عن فلسفته في الحب . وفي الباب الثانى حرصت على ان اتحدث عن تجاربه في الحب ، فتحدثنا عن بداية الحب عنده ، وحبه لى زيان ، وسارة ، والحصلية ، والمثلية . اما الباب الثالث فتحدثنا فيه عن الحب بين النعيم والشقاء ، وقد اخضع الفصل الاول بالحديث عن النعيم ، والفصل الثانى بالحديث عن الشقاء . وفي الباب الاخير تحدثنا عن فلسايا المرأة ، فتحدثنا عن جمال المرأة ، وصفاتها الطبيعية ، وتفاوت الجنسين ، وحقوقها وواجباتها ، وراينا في موقف العقاد من المرأة» .

وواضح ان هذا «المنهج» يستوعب موضوع الدراسة بكثير مما يشير اليه عنوان الكتاب ، لذا ان العنوان كما اختاره المؤلف ، وهو «المرأة في حياة العقاد» ، يوحي بان موضوع الكتاب هو مكان المرأة في «حياة العقاد» ، او بتعبير آخر صلة العقاد بالمرأة كرجل وانسان . ولم يكن ذلك غاية المؤلف من كتابه ، فهو لم يلق هذا هسهة الحد من الدراسة ولم يقتصر على هذا الغرض وحده ، ولم يزد ماخصه به على باب واحد من ابواب الكتاب الازمنة ليس هو احوالها ولا اولها ، بل ان اقلب ماجاء في هذا الباب اتما يجرى سجرى الشرح والتفسير لتجارب العقاد في الحب

مؤلف هذا الكتاب ، الدكتور عبد الحى دياب ، بعد بحكم درجته الجامعية دارسا متخصصا في ادب العقاد . فقد نال اجازة الماجستير من كلية دار العلوم بمرساته من «العقاد ناقد» ، ونال اجازة الدكتوراه من الكلية نفسها بمرساته من «شعر العقاد» . وقهرت الرسالة الاولى منذ ثلاث سنوات في كتاب ضخم يجاوز لمقالة صالحة من القلق الكبير ضمن مطبوعات «الكتبة العربية» التى تصدرها وزارة الثقافة المصرية ، أما الرسالة الثانية فقد اذيع انها تلعب بمعونة حكومة العراق ولم تظهر حتى الآن (١) .

وكتابه هذا الجديد عن «المرأة في حياة العقاد» - وقد ظهر منذ اسابيع من مطابع دار الشعب في اكثر من خمسمائة صالحة - ليس رسالة جامعية ، وان كان في شكله ومضمونه امتدادا لعملية السابطين في مجال تخصصه الجامعى من حيث منهج البحث ووحدة الموضوع .

والمؤلف - كما لابد ان يعرف القارىء - من تلاميذ الاستاذ العقاد ، ويقول هو من نفسه في مقدمة كتابه «العقاد ناقد» انه ارتبط باستاذة برباط وثيق تمثل في التلمذ في الادب والفكر اكثر من شرسين . وهذا الاعتبار من شأنه ان يزيد القارىء ثقة بما ينقله اليه المؤلف من آراء العقاد واكتاره ، ومن اثر معاشته له في ادبه وشعره وفهمه لمصالحه المتربة وملامحه النفسية . لان علاقة التلمذ او الصداقة التى تقوم على التماثل ومساجلة الشعور مصدر كبير من مصادر دراسة النفس الانسانية واستنائه سراتها والتنازل الى امهالها ، وهى كذلك ذخيرة مسعة للمؤرخ والنقاد وكاتب التسمية زريده ههنا بالشخصية التى يكتب عنها ويتناولها بالتحليل والتفسير .

ولقد كان هذا هو التوقع من الاستاذ دياب بحكم تلمذته للعقاد وصلته به وهو مايطمح من وقفة دراسته العلمية وجهوده الادبية على ادب العقاد وتجليته واكتشف منه ، وما يؤكد في مقدمات كتبه جميعا من انها اسهام منه في تكريم استاذه وتقدير مكانته الادبية . فهل حقق الاستاذ دياب هذا التوقع في نفس فارله وهل اجتهد

على أن حبيب العقاد الجليل لا يوجد البقي منه في احتياط دماء القلوب (٢) ، أو من هن أطلع منه في خطرته أو من هو أجمل من خديبه وأشرق من وجناته ، أو من هو أعدل من قائمه بين قنوات الرماح (١) :

اترى لبق مننه
باصطياد الهجيات
اترى أطلع من خط
سرتيه في الخطرات
اترى أصبح من خد
به بين الوجنسات
اترى أصعد من قفا
منه في الصبغات

ونهب أن لفت الأقراري إلى التزام الأستاذ دياب للشرح «القاموس» لملأى الكلمات ، فاهجيات دماء القلوب لأن الهجوة في الجمع هي الدم أو دم القلب على التخصيص. وكذلك الصبغات هي قنوات الرماح لأن الصبغة هي اللقاة وليست اللق أو القامة بخلاف من الأحوال . ونسى الأستاذ دياب أن استعمال هذه الكلمات إنما هو على سبيل المجاز .

ويقول في موضع آخر (ص ١٩) :

« على أن الجمال في تصور العقاد حلال والقبح حرام ، والحلال خير والقبح شر ، وإن من اجتناب أن يشوه جميلا أو يقلص كاملا ، فهو في حل من أن يصنع ما شاء :

شرك الحزن حسا لا يحسن
فهو لا يخلو ، وإن حل الحرام

ليس في الحق كلام بين

غير صخ الحصن أو قلص النعام

ويقول في موضع ثالث (ص ٢١) :

«ولا يرى شاعرنا الدنيا إلا من خلال عيون الجميلات (١) وإن رؤيته للكون بالنفس لا بالتقر ، وإن عيون الجميلات (أيضا) (٢) كالصفحة التي تصلى النور من كل ما يعلق به :

لا أرى الدنيا على نور الفصحى

حبذا الدنيا على نور العيون

هي كالراووق للسنود فسملا

صلو الآ صفوها الطيب المصون»

ولست أدري ، ولا ألتجم يدري ، كيف تكون هذه الصلة التي تصفى السنود ، إلا أن يكون الالتزام بالضمي القاموسى للراووق على ستة المؤلف في التزام القاموسية .

ويقرر الأستاذ دياب في الصفحة نفسها :

« وفي موقف آخر نراه يقول : أنه لا يرى الدنيا من خلال نور الليالي بل من نور عيني حبيبته التي لحقت بجفينا حياه من لغيفي نقرتها (كل) :

كما سجلها في شعره العاطفي وفي روايته سارة ، حتى يمكن نقله من موضعه في هذا الباب إلى موالفهم من الأبواب الأخرى بغير مجهود كبير وبغير تغيير يذكر سواء في منهج البحث أو في سيال الموضوع . أما بقية الأبواب ، وهي للعب بالكر شطري الكتاب ، فقد استغرقتنا مناقشة «القبضايا الفكرية» . ومن هنا يجوز لنا القول بأن عنوان الكتاب قاصر من مجال موضوعه . وقد لفت المؤلف إلى ذلك في مستهل دراسته حيث يحدد موضوعها بأنه الوقوف على حقيقة هذه الفلسفة : «الكرة في حياة العقاد وفي فكره» (ص ٥) . وقد كان في أمثاله استيراد هذا التصور في العنوان بالعدل عنه إلى عنوان أوفق وأشمل هو «الكرة في أدب العقاد» . وربما أترضينا علينا معترض بقوله أن أدب الأدب وحياته شيء واحد ، وإن موضوع أدبه هو موضوع حياته بغير اختلاف ، فلا فرق إذن بين العنوانين . وجوابنا أن ذلك صحيح على التطبيق باعتبار الحكم على صدق العمل الأدبي ومدى تعبيره عن نفس صاحبه ، وإن كان ذلك لا يمنع من التحديد والتوضيح ولو في عنوان كتاب .

هذه ملاحظة أولى على العنوان . وملاحظة أخرى على المنهج : هي أن المؤلف تكلم في الباب الأول من «الفلسفة الجمال عند العقاد» ، ثم عاد إلى الكلام عن الجمال ورأى العقاد فيه في الباب الرابع . وهو تكرار لا معنى له وليس له ما يسوقه من منهج البحث لا أن يكون المنهج على هذا النحو هزيرة لا لب . وننظر إلى ما أورده المؤلف في هذين الفصلين لعلنا نلف في الحكمة من هذا الإزدواج . وأول ما يبهتنا في الفصل الأول الذي علقه على «فلسفة الجمال عند العقاد» أنه في جملة وتعليقه بمحاولة استيراد سلاجة لشعر العقاد في معنى الجمال وصنعه الجميل «لا يصلح» من المعاني والخواطر والإحاسيس ، سواء في قصائد الكثر أو في أبيات الوصف والتصوير . ولإثباتنا في حاجة إلى بيان ما في هذه المحاولة السلاجة من إحالة ونهاية ، لنتنا لا نستطيع أن نجد خواطر الشاعر وإحاسيسه في مختلف حالاته النفسية ومواقفه العاطفية ، وبالتالي لا نستطيع أن نلهم هذه الخواطر والإحاسيس لتقيم منها بناء فلسفة هذا الشاعر أو ذلك في الجمال أو في شيء من الأشياء . وقد وصلنا محاولة المؤلف بأنها سلاجة ، والأصح من ذلك أن يقال أنها مضطربة ! ولعل التمثيل هنا أدى إلى اليقين الذي لا استرداد فيه .

يقول المؤلف (ص ١٢) :

« على أنه - أي العقاد - يتصور في بعض الأحيان أن الجمال شيء ، لأنه يأسره حينما يتطلع إليه في فتاة غائبة ناعمة البال ، وحينئذ يمتنى العقاد أن يكون له ألف قلب لكي يستوعب هذا الجمال الأشهر ولا يتركها لها (١) فرصته مع فسره ، وأن يكون له ألف عين ليرأها بهما من كل الجهات :

يسأليت لي ألف قلب

تفتيك عن كل قلب

وليت لي ألف عين

تسره عن كل صرب

لا أرى الدنيا على نور الليالي القلبيات
أين ؟ لا بل ندع الدنيا وراء الحجرات
نسودنا الليلة مصباح وليد الفصحيات
لغى جفنيه حياء من غصفي التفرات »

أما كيف تظن العبيبة جفنيها حياء من غصفي
نظراتها كما يقول الأستاذ دياب فهذا ملائم لوجهه ، ولكن
الذي نطمح علم اليقين هو أن الشاعر يريد أن الصباح هو
الذي لغى لونه حياء من نور العبيبة ونظراتها المتكررة
الناظرة .

وبدونا لو استغننا أن نقل الفصل كله ، برمته
وحذايره ، لكي يتأكد القارئ من أننا لا نتجنى على المؤلف
حين نقول أن محاولته في هذا الفصل كله هي محاولة
ساذجة أو مضحكة . وحسبنا أن نسأل هم يتحدث المؤلف
في هذا الفصل ؟ أنه يتحدث - إذا صدق العنوان - عن
« فلسفة الجمال عند الفلاسفة » ونستطيع نحن أن نقسم له
بالفحظ الإبان والوكفا أن كل ماقله في هذا الفصل لا يمت
إلى فلسفة الجمال عند الفلاسفة بصفة . وكل ماقله أنه
لشر شعر الفلاسفة في معاني الحب والجمال والفنل نثرا
سطحيا فقد اشعر جلال المعنى وجمال التعبير . وليته مع
ذلك أحسن اللهم .

ونعود فنسأل المؤلف : هل كل ما حصله من فلسفة
الجمال من الفلاسفة يتحصل في هذه الجزئيات التي عدها
على مدى خمس عشرة صفحة استغرقها هذا الفصل من
كتابه ، والتي نستطيع أن نعيدنا عليه هنا واحدة واحدة
لولا أنها عملية لا تجدي وأحصاء لا يلبى ؟

وعلى هذا النوال يجري الفصل التالي الذي سماه
المؤلف « الفلسفة الحب عنده الفلاسفة » وفي من قبل
« الفلسفة » في الفصل السابق ، فيستهله بهذه الآية
البيارة : « لقد كان ولع الفلاسفة بالجمال وإشارته إليه - كما
وضح لنا ذلك من فلسفة الجمال عنده - بأشكال الحب ، أو
بجمال - كما يقول الفلاسفة - أن يكون نظره إلى الجميلة
قبيحة » في حين أن تلك الجميلة تأنله بعينيها ، ولا يظن
كذلك كما يقول الأستاذ دياب هذه المرة أن يصدم على
الفلاسفة أن يحب الجمال ولا يحرم على ذلك الحب الاختلال
والتبخر ، ولا يصر على الفلاسفة أن يكون حبيبه نحو الظلم
لذلك المثال ، شريف الزينة التي يتحلى بها من معصوم
المعدنيات وغيرها ، ولكن الفرد كل الفرد على الفلاسفة أن
يحب بهذه الأشياء ولا يظن من « هذا الجمال ولا يبعد » .

ويقول في موقف آخر : أنه لمن العجيب أن نرى
الجمال الباهر ، ولا يوجد لدينا الحب القاهر ، ومن العجيب
كذلك أن نرى الحب الواضح ولا يصرح إليه القلب ويطلق
به ، وأن تكون العيون السوداء الفاترة التي توشك أن
يدركها النوم وليست بثالثة أن تسمى هذه العيون ولا تكون
هناك جلن يسهر عليها .. « ول في صورة أن الحب مرضي
عليه إزاء الفناء الجميلة ، إذ يتحجب كيف خلقها الله ،
وكيف يراها الإنسان ولا يظن خلقه ، وأنه يطبع الله حينما

يرى وجهه الجميلة ، وأن من يرى الله ومن يحبه في
دمائها ليطلب بجمالها ، وأن الله لم يرد في تصويرها
إلا على فرض واحد ، وهو أنه قد فرض حبها على من
يحبها مثل الفلاسفة ، وأن حبها رضاء لله ، وإذا لم يكن
كذلك لوجب الله الإنسان قلبا أصم لا يلبى دعوة الفلاسفة ..
(ص ١٧ - ٢٨) .

ويعد أن يفرغ المؤلف من نشر قصائد الحب في دواوين
الفلاسفة على بيان الشاعر والتجارب التي توجبها واختلاف
نظرة الشاعر إلى عاطفة الحب تبعا لاختلاف مراحل حياته ،
يقول بنا أمام زحيم من الآراء « التناقضات » من الحب في
فلسفة الفلاسفة ، « فالحب يدعو الفلاسفة إلى الإيمان بالله »
(ص ٣٠) ، « فوالم الفلاسفة هو عالم الحب الذي ينتقل إلى
المسوات حيث العرش السامي » (ص ٣٤) ، « وأن للحب
أوجسا في الملا لا يرقى إليه من بني الإنسان إلا قليل »
(ص ٣٥) ، « وأن الحب يجعل الفلاسفة يسير في طيبد
السماء والتحب روحه من السيرة فيها » ، « وأن الحب في
تصور الفلاسفة كالأشياء بحيث جعل الفلاسفة يؤمن بالسعر » ،
و « وأن الإنسان يشقى بالحب على حين يسعد به الحيوان » ،
و « أنه لا يوجد حب فوق مثال القانون مع أن الفلاسفة لا يطبق
القانون في الحب » (ص ٣٦) ، « وأن الفلاسفة يزعم أن الحب
في الحقيقة يكون صريحا في بواطنه وحقيقته لأن الحب
في هذه السن يكون ناصح القلب في نفوق الجمال ، ويتر
الحب حينئذ وجه الحب ويرى الفلاسفة من سمات وجهه
ولنايات » ، وأنه لهما يكن من أمر الحب مهنسا اختلفت
أنواعه وأطواره ، « فإن كل مايطمح به الفلاسفة في بعض الأحيان
هو التلوي إلى حبيبتها .. » (ص ٣٧) ، ول الوقت نفسه
يقول لنا المؤلف أن الفلاسفة « اتفقوا في الحب » ، وأنه يرى
« أن الحب يبحث على السعد واللاق ، بل ويؤدى بالحب
إلى الموت » (ص ٣٩) ، « وأن الفلاسفة الزمنى كان سببا في
شقاء الفلاسفة بعبه ونزوله من سمته ووقاره إلى هوانه
فيها معلقة ناشئة تعبت بشاعرها الشيخ كليلها شاء لها
العب » (ص ٤٠) ، « وأن الحب لا يد فيه من لون من
الزينة ويطلق الحب ببيع صفات حبيبه ، وذلك لأن حبه
ليس خاليا من الهمة في قرارته » ، « وأن الحب ترويح
وترفيه من النفس ، ولكل إنسان أن يطو في الدنيا بما
يشاء » (ص ٤١) ، « وأخيرا ، وليس أخيرا ، فالعقاد
رومانتيكي وليس رومانتيكي في الوقت نفسه ، ولكن كيف
هنا يقرر المؤلف اشتداد بان الحب لدى الفلاسفة يتلق إلى
حد كبير مع الحب لدى الرومانتيكيين ، وأن لم يكن الاتفاق
بينه وبينهم من جميع الوجوه .. « لأن الرومانتيكيين كانوا
ينظرون إلى المرأة على أنها ملك هبط من السماء يظهر
قلوبنا بالحب ويرى مواطننا ، على حين كان ينظر الفلاسفة
إلى المرأة في شعر الحب لديه على أنها ملك هبط لا يروى لفة
آدم العالي في صلبه » ومن هنا كان لا يرضى من حبيبتها أن
يكون الحب بينهما طمرا فلف ، بل يريد منها أن تصلا
قليه بالحب الطاهر والحب الكليل الكليل .. له لم ينهي
المؤلف إلى هذه الأدلة الصريحة القاطعة : (لوني اشتدادنا
إن شاعرنا ليس يدعى أن يتجه ههنا الاتجاه الخالف

لأجاءات الحب لدى الرومانتيكيين ، وذلك لأن شعراءنا المعاصرين الذين شاركوا العقاد هذا الاتجاه كانوا - على الرغم من رومانتيكيتهم في الشعر - يعبثون في المرأة أطفالاً ليجلوه الجنى. في أصلايه . ومن ثم فلا يصير الرومانتيكية اتجاه هؤلاء ، لأن عدم سمو عواطفهم يرجع في الإغلب إلى الأم إلى تأخر النشأة الحضارية التي نشأتوا فيها من ناحية ، وإلى أنه لم توجد وسيلة لتهدب عواطفهم وترفع مستواهم إزاء المرأة التي كانت محجوبة عنهم ولا يرون من النساء إلا شبه بالعامات الهوى (ص: ٤٤) .

وهذه هي فلسفة العقاد في الحب كما تنزل بها الوحي على تلميذه لأكثر من عشر سنين ودارسه المتخصص الوحيد !

لم ينتقل المؤلف إلى الحساب الثاني الذي خصصه للكلام عن «تجارب العقاد في الحب» ، وهو يعنى فيه على سنته من نثر شعر العقاد قصيدة بعد قصيدة . وبعد في الفصل الأول بالحديث عن «مأية الحب» ، وهو هنا لا يجد حياً يعينه ولا اسماً بذاته من الاسماء ، فالعقاد في هذه الفترة من حياته يعنى ، كما يقول المؤلف ، «بوزع الحب على كل جميل يقاء» ، ويتطلع على تبجيل كل جميل يصادفه (ص: ٥٠) . وينتشر المؤلف في فهم يواثى العقاد للحب كما ينتشر في فهم شعره وقراءه . انظر اليه يقول في صفحته (٥٩) :

الوثنسانل = أي العقاد = الى أي يدي تصيب حبسها المرة تلامس نقره بشفيها ، وسى على حبيته إلا أمكه من سم شافهما في العمر مرة ، وإن ألتفاه شفيها ، ولا يطعم في اشتهاها أكثر من مرة :

فعلام تنكر أن تقسم
شفاها في العمر مرة
أن الشفاه شفيها
أسما إذا اشتهت مرة

فهو قد قرأ (مرة) في البيت الثاني بنتج الميم وهي بضمها لأنها صفة من المرأة ، وكان هذا الخطأ في القراءة باعثاً على ذلك التفسير الساذج العجيب ، وهو خطأ فاحش لا يغفر لمتدور في التأمل والأدب إذا أمكن انتفاذه لتكثيف من صغار التأليف . وقد تكرر ورود هذا الخطأ بنصه مرة ثانية في الصفحة (١٧٩) مما يقطع بأنها عثرة فهم وليست عثرة قلم أو لسان .

ولاصيف المؤلف جديداً في الفصول الأربعة التي تلي هذا الفصل ، سوى أنه يطلع على رأس كل فصل اسماً يعينه أو صفة معينة ، فهي زينة ، وسارة ، والصلابة ، والجملة ، هي تجارب متعددة في حياة العقاد 'شاد إليها في كتاباته وشعره ، وكتب عنها في واحد ممن عرفوا العقاد وخالفوه واطلموا على بعض دخائله. ولم يفعل المؤلف سوى أن يقل عنهم في الإغلب الأعم ، كالتالي فعله في الكلام من م، فقد اعتمد فيه على ما كتبه الأستاذ طاهر الطناحي في مجلة الهلال عقب وفاة العقاد . وجزء كبير مما كتبه الطناحي

نقله عن كتابات العقاد نفسه وإن لم يشر إلى ذلك ، ولم يخط المؤلف إلى هذا النقل ، فنقله بدوره وجعل الطناحي مرجعه فيه وكان الواجب بتقصيه الرجوع إلى العقاد مباشرة . أما ما كتبه المؤلف عن سارة فطبعي أن يكون مرجعه فيه إلى رواية العقاد ، وكذلك فعل ، فضلاً عن نشر العقاد في سارة ومعلمه في الجزء الرابع من الدويان . أما القصيدة والمجلة فقد رجع نشأتها إلى دواوين العقاد الأخيرة ابتداء من وهي الأربعين إلى بعد الأعاصير .

والذي نصب أن نثبه المؤلف إليه في هذا الصدد ، أن نسبة كل قصيدة من شعر النزل والعاطفة في هذه الدواوين إلى علاقة بذاتها من هذه العلاقات الأربع أمر صعب ، بل هو أمر مستحيل . وذلك لتشابه الألفاظ والمترافق يعنى هذه القصائد ، ولتقارب يعنى هذه العلاقات ، أو تدخلها 'حينا' . وأكثر من ذلك فبعض هذه القصائد كانت من وحي تجارب أخرى في تلك العلاقات الأربع المعروفة . وليس من تحرى الحقيقة في كتابة التاريخ الأدبي أن يكون الفن والترجيح سنداً مقبولاً يصححه أو دليلاً يمتد به . وقد تكلف المؤلف نسبة هذه القصائد وردها إلى مكانها فوق في بعضها ولم يوفق في بعضها الآخر .

ينجز بالباب التساللت الذي جعل المؤلف متواثمة للأحباب بين السعادة والشفقة ، فإطيل الوقوف عنده ، لأننا - أولاً - نراه فصولاً ملحقة على منتهج البحث بحيث كان من الممكن ادماجه في البابين السابقين . ولأن أكثر ماورد به في الآيات - استلقت الإشارة إليه أما بنصه وإما بنص طاهر . ولأن كان المؤلف في هذا الباب يعيد إلى الإسهاب والتفصيل لا كائن الإجمال نصيبه فيما سبق ، ومن أجل ذلك طال هذا الباب حتى جاوز مائة وثلاثين صفحة وإن كان موضوعه من الدراسة أشبه بالعوائق والأدب .

ولقد آن أن نصل إلى الباب الرابع والأخير من الكتاب ، وفيه يتناول الأستاذ دباب الفلسفيا الفكرية المتعلقة بالمرأة ، أو المرأة في فكر العقاد كما يقول . وبهذا المؤلف الفصل الأول بقضية «الجمال» . وهنا نرجع - نحن - بالتاريخ ، عوداً على بدء ، إلى ما كنا قد ذكرناه عند الكلام عن فلسفة الجمال عند العقاد في الباب الأول ، وأن ما كتبه المؤلف في هذا الصدد لا يفرج من كونه استقراء ساذجاً لشعر العقاد في معنى الجمال ، وأنه 'ي شيء إلا أن يكون فلسفة الجمال عند العقاد .

أما هذا الفصل عن الجمال في الحساب الرابع فهو بالذات مالفقتان هناك في الباب الأول ، تأخرت بهرحفة «المتعة» أو أسره عن موضوعه الصحيح ، ولم يكن ما جاء منه هناك في الصفحات كلام لاسمى له وأشاح لا حياة فيها . وليصعدنا التقاريه حين نقول أن الكتاب العجيب كالتبني الفنية السليمة كل عضو فيها هو في مثاله الطبيعي ، 'ما أن يكون الراسي في موضع القدمين والقديمان في موضع الراس فلذلك تشويه في الخلقة وشذو في التركيب . ونعود إلى قضية الجمال فنراه يشبث رأى العقاد ، وهو رأى معروف مشهور ، خلاصته أن الجمال هو الحرية ،

وإن الجسم الجميل هو الجسم الحر ، وإن الحرية التي تمثل الجمال هي الحرية القروية بالأوزان والقوانين ، وإن الشعور بالحرية الوزنية هو الشعور بالجمال . وقد صرف العقاد في بيان هذا الرأي وتوضيحه عددا من مقالاته ووقف عليه كتابه «عصيدة الشجرة» . وقد ناقش المؤلف تفاصيل هذا الرأي ولم يخرج عما ألبته العقاد فيه ، وإن كان قد خالفه في بعض جزئيات ليس هنا مجال مناقشتها . وفاز بين رأى العقاد ورأى الفيلسوف الألماني كانت من حيث علاقة الجمال بالمالية معتادا في حديثه عن كانت على مكتبه الدكتور شيمي هلال منه . وقد وفق المؤلف في هذا الفصل ترفيها نهته عليه ، وفي رأينا أنه أحسن فصول الكتاب من حيث الدقة والشمول .

وفي الفصول التالية ينساقش المؤلف على الترتيب آراء العقاد في صفات المرأة الطبيعية وهي تمثل في النصف والاخلاق ، ثم لغات الجنسين أو اللغزات الطبيعية بين الرجل والمرأة ، ثم الحقوق والواجبات ، ثم العلاقات الزوجية ، وأخيرا موقف العقاد من المرأة على الإجمال .

والمؤلف بخاصم العقاد في هذه القضايا خصوصا صريحة لأخلاء فيها ، ولاسي في ذلك فلكل إنسان رايه ونحن نقول مع المؤلف إن كلا منا أبن جيله وعصره وكلا منا يكتب بقلبه وشعوره وفكره . أما أن نسد الفصوصمة الى حد التعريض والتجريح فذلك مايفرخرج عن مفهوم الحرية في الرأي والتزاحة في الحكم إلى مفهوم الضيق والقمع والعقد النفسية . ولستأ نمنى الاستناد دليلا ولا نلتمه برفوفه هذا المؤلف من العقاد ، وإن كنا نأخذ عليه أنه في لمرة تعمسه لفتية المرأة وإفلاء عنها يضاق في ترويد ماله قديما ويوقعه حتى الآن اصحاب تلك العقد من «البواث النفسية» التي يصدر عنها العقاد في كل رأى أو موقف له .

فالاستناد دياب ينقل رأى العقاد في المرأة عموما من دائرة النفسية الفكرية الى حيز النفسية الشخصية في يسر وبساطة . ويرى أن موقف العقاد من المرأة في جعلته تما يرجع الى ظروف نساها ، لكلا ؟ لأن اسمه كانت قوية الشخصية صلبة الإرادة شديدة الأسر ، حتى أنه كان يمتنى أن يتزوج امرأة مثله لو وجدها .. ولعل هاته القوة وتلك الصلاة قد ألقت في روعه منذ الطفولة كراهية للنساء ، وإن كان لايعرف أن مصدرها أنه التي كان يعترضا وبوقرها ويطلبها من كل الصفات حينما يتحدث عنها» .

ويضيف الى ذلك قوله «إن العقاد كان يعمل في نفسه مودة على المرأة التي تزوره من طياته دائما ، فزاد أن يأخذ حلقه منها ، مع الإيهام بأنه يكتب عن طبيعة الجنسين وعن الفوارق الابدائية» ، وفي موضع آخر يقول «إن ملكيته العقاد من المرأة يعمل في أطواره روح الانتقام» .

ونكلم الاستناد دياب عن آراء العقاد في أخلاق المرأة فيقول أنها لم تطور .. «والأصح من ذلك أنه حاول أن يلبس هذه الآراء ثوبا إسلاميا في كتابه المرأة في القرآن الكريم» .

وفي اعتقاد الاستناد دياب «إن العقاد يستوحى أحكامه

دائما من المرأة غير المتعلمة» ، وفي اعتقاده كذلك أن آراء العقاد «مبنية على معرفته بنساء لا يصلح مصدرا في الدراسات العلمية ، لأن خلاصة مايقال فيهن أنهن لايعرفن الى الحياة سبيلا .. ومن هنا ترى أنه من الظلم أنيجعلن مصدرا للدراسات في أخلاق النساء وطبائهن ، لأن هؤلاء العبيبات كن غير حبيبات . فالحظ مفروض فيهن من قبل العقاد وحده ، يود أن يظهر غيرهن المتفدة الى الآتولة ، أما ساء العقاد فكانت علاقتهن به لا تخرج عن أطفاله لانتقادهن الى الرجولة» .

وفضارى مااستطيع أن نقوله في الرد على «الذهب الى الاستناد دياب في هذا المجال هو أن التشهير ليس الطريق الوحيد للوصول الى الحقيقة العلمية ، إلا إذا كان التشهير غرضا في ذاته . وأنه لولا هذه الغزوات التي نزلت في أنه من قضية المرأة فتمتعت من صحة الحكم على رأى العقاد وصحة تقدير موقفه لاستغنى عن كثير مما قاله ، ولما غنى نفسه كل هذا العناء الذي لم يخرج منه بظائل إلا التجنى على الحقيقة العلمية والعقاد على السواء .

وله أثرنا فيما تقدم الى مواقع فيه الاستناد دياب من الخطأ في فهم شعر العقاد بل وفي قراءته . ونشير هنا الى نماذج أخرى من ذلك على سبيل المثال ، فعين يورد قصيدة العقاد التي يقول منها :

تسرى دموي وما بالشعر من عوض
من المموج نفسها جن محزون
يا عيسويها أبكت الدنيا الخفت
على المدامع أجفان المساكين

نفسه يشرح البيت على هذا النحو : « وينفث العقاد دمعه في شعره ، ولكن الشعر لايعوض الدموع التي جفت في جفنه المحزون ، وقد صمنت الغنيا مابيسره حين أبكت للسرور أجفان المساكين على مجارى الدمع (١٩٩) والشاهد في شرح البيت الثاني ، ونعترف بأننا مجزأان فهم مايعنيه بأجفان المساكين على مجارى الدمع ! اللهم إلا إذا مدنا الى الشرح القاموسي «أباحت» ، وأن كان يخلفه في تفسير الخفت بالسرور ، لأن اللفظة هنا تعني العصد أو تعنى مثل حال الفوط والاضى السرور ، وتريعه على أنه حال فنقول له أن التسمير إنما يعنى أن من يفتب أجفان المساكين على تدفاد الدمع فهو نفسه مسكين لم يبق له الغنى من شيء يصد عليه .

ومن قبيل الشرح القاموسي الذي يصر عليه الاستناد دياب شرحه لهذا البيت :

حيران حيران لا نجم السماء ولا
معالم الأرض في الفضاء تهديني

فهو يشرحه بقوله : «وهو حيران لا يهديه في آخر ليلة من ليالي الشهر نجم السماء ولا معالم الأرض» . (ص ١٩٢ أيضا) .

وهو بهذا يهون الأمر على الشاعر - هون الله عليه - فيجعله حيران لا يهتدي ليلة واحدة وحسب هي آخر ليلة

من الشعر دون بقية الليالي ! لأن القصائد هي هكذا في القاموس ، وليست العرب أو الثقافة أو الداهية !

وتكتفي بهذا القدر لنتنقل بصدده إلى الملاحظات في سياق الكتاب من أخطاء أخرى يتعلق بعضها بالوقائع التاريخية الثابتة ، ويتعلق بعضها الآخر باللغة والنحو .

ففي صفحة (٩٤) يشير المؤلف إلى محاولة سفر العقاد إلى السودان في عام ١٩٤٠ فربما من بعثي النازيين الذين كانوا قد وصلوا إلى الطعين بمصر . ولم تكن معركة الطعين أو سفر العقاد إلى السودان في هذا العام بل كان في شهر يونيو سنة ١٩٤٢ كما أشار العقاد نفسه في هاشم ديوانه «عاصير مغرب» ، وكما يعرف الذين عاصروا هذا التاريخ .

وفي صفحتي (١٤٦) و (١٤٩) يذكر المؤلف أن العقاد حين نشأت علاقته بالعائلة كانت سنة ثلث على الستين ، ثم عاد في صفحة (١٦٠) فذكر أنها كانت ثلث على الخمسين وليس فرق عشرة أعوام بالبالقوس اليسر في عمر إنسان .

ومن أخطائه اللغوية استعماله كلمة «التدلة» بمعنى التذلل في مثل قوله : « أرى الدارس أن تدله حبيبات العقاد عليه قد أورله حبوسا وقنوطا » . وقد تكرر استعماله لهذه الكلمة بهذا المعنى أكثر من مرة (صفحات ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢١١ - ٢٢٢) وهو استعمال غير صحيح ، لأن التدلة معناه ذهاب الظل من الهوى ، وليس له معنى آخر .

ومعنا قوله في صفحة (١٩٦) : «لأن الشلاسيوردما إلى حقلها» ، والصحيح أن يقال : سيوردما حقلها . والمجيب أن البيت الذي يشرحه بهذه الألفاظ خطأ :

لأبي الشلفاد كانه
داه - سيوردما - القنونا

ويقول في صفحة (٢٢٢) : «لومن أجل هذا الشلفاد ارتقت القنية المصرية بالرواة» ، ولا يقال ارتقت به ولكن يقال رقت به وارتفعه وارتقت به .

ومن الملاحظات التي تعجب أن ثبته إليها أن بعض التصحوص والتشواهد التي نقلها المؤلف سقطت منها عبارات تقصر أو تطول فأخلت بالعنى ولدت إلى غموض النص . ومن أمثلة هذه الإسقاط ماورد في صفحة (٢١٥) : «كان نصيبا عاما لجميع القضاة الخاصين للأقرباء والصغار» . وتام هذه العبارة كما وردت في كتاب «هذه الشجرة» للعقاد : «لأن نصيبا عاما لجميع القضاة الخاصين للأقرباء المسنين عليهم» ، وكان نصيبا عاما على الأقل لطوائف الصبيد الذين خسروا للأقرباء والشغار ..»

ومما يلحق بذلك أن المؤلف يخطئ في الأسماء الأجنبية التي ينقلها سواء باللغة العربية أو بلغتها الأصلية . فيمثل اسم الفيلسوف كانت بالحصروف الإنجليزية هكذا : Kant وصحته Kant ، وينقل اسم الكتابة الإنجليزية «ماري كورلي» عن رسمه العربي على هذا النحو «ماري كوري» ، واسم الفيلسوف الكبير دافيل ، أو دافيس ، بهذا الشكل «د.و. تافيس» .

ويعد ، فقد قلنا كلمة حق صريحة في هذا الكتاب لرعى بها النقد الأدبي الذي خلعت موازينه كثيرا في هذه الأيام ، وحققت حرمانه في فضائل الكتاب والنقد على السواء . ونسى ألا نذكر قد غفلنا المؤلف حقه وجهده في ما هو خالق النور أو الجهد القليل .

سيكولوجية المخطوط و الحركة في الفن والحياة

تأليف : حسن سليمان

نشر : سلسلة الكتب الثقافية

بقلم : محمد شفيق

يلجأ الفنان أحيانا إلى أن يدلي برأى في الفن . ويكون ذلك إما في شكل مذكرات متناثرة كذلك التي أودعها سيزان أو فان جوخ مثلا في مراسلاتهما الشهيرة ، الأول مع أميل برنارد والثاني مع لويه ليو . أو في شكل محاولات نظرية متكاملة أو شبه متكاملة كمحاولات ليوناردو دافنشي في مؤلفه المعروف «في التصوير» ، أو فاسيلي كاندينسكي في كتابه «الروحانية في الفن» ، أو ديميس يونان في كتابه «الطاقة الرسام المصرية» . وجميعهم كانوا فنانين ، وكانوا يلجأون للكتابة للتعبير عن موقف جديد في الفن ، وفي اللحظة التي يدركون فيها أن أعمالهم الفنية ذاتها قد تبدو غير كافية . من الناحية النظرية طبعاً - تتجسد سمات هذا الموقف الجديد . أحيانا عاشد الفنان هذه المهمة الكبيرة - والتي قد لا تقل أهمية عن إبداع الفن ذاته في بعض الظروف - فلا تثبت أن تستغرقه كلية ، ومن ثم يبدأ يستشعر حاجة ملحة إلى نوع من «التخصص» الجديد . وأبرز مثال على هذا تجده في حالة هربرت ريد . فقبل أن يستغرقه النقد الفني كان مصورا وشاعرا أيضا .

وأحيانا أخرى نجد بعض الفنانين الذين يستطيعون أن يصنعوا - في آن واحد - بين إبداع الفن والنقد الفني.

وحسن سليمان هو واحد من هؤلاء الفنانين ، فتراه - مع عمله كمنصور تشكيلي - يكتب الكلمات والمقالات النقدية، متابعاً بعض القضايا الفنية الهامة ، أو معلقاً على معرض، أو مقدماً للثان ، أو مقوماً لاتجاه فني ، أو مطلقاً على معرض، في بعض المحاهد الفنية ، وأخيراً عرضاً لظرفة - ويصغر التجاؤل - «النظرية» في الفن . هذه النظرة نجسها في شكلها التخطيطي العام السريع في كتابين صغيرين صدرتا أخيراً ، هما «سيكولوجية الخطوط» و «الخصرة في الفن والحياء» . وذلك ضمن سلسلة من الدراسات التخطيطية العامة التي يزعم حسن سليمان تقديمها لاستكمال تحليل العناصر المختلفة للعمل الفني - الخط والحركة والتكوين واللون - في إطار موضوع واحد هو : «كيف نقرأ صورة» . والمقارنة بين الفنان والثالث عند حسن سليمان هي مقارنة تفرض نفسها . وفي هذا نستطيع أن نساوئ في الأهمية بين تصويره الفني ومحاولاته النقدية . فحسن سليمان هو أساساً فناناً مصوراً . والتقدم الفني ومحاولات الكتابة في الفن لم تأخذ عنده - حتى الآن - رتبا لهم من تصويره الفني أو حتى معادله له . لكن الأمر الذي نستطيع أن نقرره مع ذلك بوضوح أن كتاباته قد تجاوزت - منذ زمن - مرحلة كتابة المذكرات المتناثرة ولصين الأحاسيس السائرة .

ونحن نرى أن هذه القارنة هي مسألة ضرورية وهامة وذلك لأنها تكشف أولاً عن طبيعة المنطلق الذي بدأت منه هذه الكتابات النظرية النقدية . ثم ثانياً ، وهذا هو الأمر الإهم ، أنها تكشف الثقاب عن حقيقة أوضاع النقد التشكيلي في مصر ، تكشف الثقاب لتظهر مدى القصور الشديد ، والهوة الفرية السحيقة بين مجال يزخر بالحيوية وهو مجال الإبداع الفني ومجال زائد ذكوماً لا يبرر له وهو مجال النقد الفني . وصيغة هذه الظروف الخاصة تعيننا تماماً على تفهيم العمل الذي أمامنا ، وتمكننا أيضاً من استكشاف مبررات النص التي قد نجدها في هذا العمل . أن الأوضاع السلبية في النقد هي التي تدفع اليوم فناناً - وهب حياته كلية للتصوير - لأن يتطلع جزئاً من اهتماماته للكتابات النقدية . ونميل للانحدار إلى أن هذه الاهتمامات الجديدة لم تصدر - في المحل الأول - عن أسباب ذاتية . كما أنها لم تنشأ تلقائياً أو تظهر مثلاً على أثر حب مفاجئ للكتابة . فكل الظروف الحبيطة كانت تلوح حسن سليمان لأن يكون صاحب كتابات في النقد الفني . ونعتقد أيضاً في أنه لو كانت ظروف النقد في مصر مختلفة على ما هي عليه الآن ، ربما ما برزت الحاجة لكل هذه الكتابات ، أو على الأقل في مثل هذه الأحوال والشعور بالضرورة . هذا الشعور الذي نلصقه بحرارة ووضوحه خلف كل محاولات الفنان في مجال الكتابة النقدية .

يشير حسن سليمان بكتابه الصلحين «سيكولوجية الخطوط» و «الحركة في الفن والحياء» عديداً من القضايا الفنية الهامة ، ويعاؤل أن يجيب عليها . وحتى نستطيع أن نعرض لهذه القضايا ، وأن نناقشها ، ينبغي أن نتعرف أولاً على الأساس الذي تقوم عليه . أن الفن عند حسن

سليمان هو - قبل كل شيء - «الفئة» . وهو كاية لفة يقوم على مفردات وقواعد وقوانين محددة . هذه الفئة يسميها حسن سليمان بفئة الشكل . لكن على أي أساس تقوم ؟ يقول : «هذه الفئة تستند لدرجة كبيرة على قوانين الطبيعة من حيث الإيقاع والاقتران» . وهذه القوانين إنما ترفض التقاليد السطحية بطبيعة الأمر . لكنها ترفض الجمود والثبات والأيسية في نفس الوقت . فتراه يستعمل تكييفه «سيكولوجية الخطوط» بقوله : «لنستعرض على هذه الفئة التي تعتمد على الطبيعة وقوانينها لم لنا بعد ذلك مطلق الحرية في استغنائها أو رفضها» . وفئة الشكل هذه لها مبرراتها النوعية : أنها الخطوط والمساحات والألوان . وهي الوسيلة الحقيقية لتدلوو الفن . أي الوسيلة الحقيقية لإمكان وجود نوع من «التواصل» بين المشاهد والعمل الفني . فحين هذه الفئة تعجها عدة موامل تجعلها في مقومة . وأهمها الألفة التي تنفيل في أحيان كثيرة أن الألوة لزويها ، أو في الشعر الذي تقوله أو المدلول الأدبي الذي لفرسه . إنها للعوامل يرافقة نطى على القيمة الحقيقية للعمل الفني» . وفي المقابل ؟ «يجب أن ننسى جانباً كل العناصر الأدبية أو المستمدة من نطاق التلقائيات محولة إلى رؤية فنية . يجب أن نرى كل لون وكل مساحة مجردة وعريضة بالعناصر الأخرى .. وفي هذه اللحظة الضبط يمكن أن نرى تكوين العمل الفني ونحكم على قيمته الحقيقية» . ينبغي «أن» أن نجرد العمل الفني ونعبره من هذه العناصر الدخيلة حتى نستطيع أن نتفهم هذه الفئة .

وبهذه الوسيلة يهدف حسن سليمان إلى تعاقب استقلال التصوير . وما محاولته هذه إلا دعوة لهذا الاستقلال .. الاستقلال أولاً عن الأدب والألفة . ومن ثم تحقيق نوعية التصوير وخصوصيته . ولقد كان هذا هو نفس هدف مدرسة «البايو هاوس» الفنية التي تأسست في العشرينات من هذا القرن في لفتيا . ومن روادها الكبار البروليسر آتان والفنان بول كلي والمعاصر لآكوبوزية . ومحاولة حسن سليمان اليوم تتركز في تقديم مفهوم للفن يقوم على القواعد التي أسستها هذه المدرسة الفنية . لكنه دائماً ما يشعرونا طوال دراسته بتحفله تجاه الاعتماد المطلق على أية قواعد فنية ثابتة . وهو في ذلك مثل بول كلي الذي كان دائماً ما يهبط لتأليفه قبل البدء في معاصراته بأياها وحاس من الوقوع في حبال أكاديمية جديدة نهجده الحس والفكر . وكيف نتجنب هذه الأكاديمية الجديدة الآن ؟ بالعودة الدائسة إلى الطبيعة : أنها الأساس الجوهري في كل قواعد أو قوانين فنية . فيقول المؤلف : «فقط الفارز قبل أن تبدأ أن عنصر تأمل الطبيعة أهم له من استرسال الحديث .. وكيم يكون أجدي للقاريه أن يعود عينه لملاحظة الخلافات السيسية بين التعانعات الخطوط في كل ما حولوه . وكيف تختلف العناية الخط الخارجى لأبريق ماء عنه في أبريق شاي عنه في أية أتيقة» . إن تأمل الأشياء البسيطة في حياتنا اليومية هو الذي ينمى فيها الحس الفني ، ويكسبنا لفة الشكل . وبهذه الفئة

يبدأ تعاملنا مع العالم على نحو جديد . كما تبدأ الأشياء في اكتساب دلالات جديدة . ان الشجرة والنهر والسماء لن نتطلع اليها بهذه اللغة على انها موضوعات تحمل معاني ذاتية أو تفسين اساطيلنا من أنفسنا عليها ، بل سنراها كقيم تشكيلية . سنراها كملاقات بين الأشكال . ولن تأخذ دلالتها المعنوية الجديدة الا من وضعها هكذا . عشتند «الستقول» الضبوط كل شيء . والضبوط لها شكلها الهام في هذه اللغة . فهي التي تتحدد معالم الأشياء . لكن الخط ليس مجرد تحديد للأشكال . بل يدل أحيانا كثيرة على خط السر ويخلق الإيقاع ويحقق نوع خاص من النظم هو «النظم الخطي» .

بعد أن ينتهي حسن سليمان من مقدمته «السيكلوجية الضبوط» ، يبدأ في معالجة الموضوع على أساس تقسيمه الى مشكلات ، فالإساري في الخط هو النقطة . انها أبسط شيء في الطبيعة . ويزل بومنا نصور العالم في شكل نقاط . انها تسيل أو تدفع فتصنع خطوطا . والغنان حينما يضع نقطة على ورقة فاتها ستعمل لنا معنى وزخا أو ستعكس لنا رؤية بصرية . الا انهما تؤكد في نفس الوقت قانونا همنسيا . ولها وظيفة إيجابية بالنسبة للوحة . فهي لم توضع صدفة . وقد تثير النقطة احساسا بالغموض أو أقول شيء ، و«تجميع وتثيف قوي» أو استماع ساطع . والنقطة بعد ذلك يمكن أن تصنع أي شكل من الأشكال . دائرة أو مربع أو مستطيل . وكل هذه الأشكال في وسعها أن تثير مشاعر سيكلوجية عن طريق صفاتها الهندسية ذاتها فالربع مثلا في وسعها أن يوحي بالاستقرار والتكامل لا يتضمن من استقامة وصرامة الضبوط التي نكتله . وعلى التوالي من ذلك نجد الدائرة . انها ذاتها طمطى شعور بالحركة . كيف لا أن مظهرها الجمالي - مثل خواص شكلها - انما يثائر بالعميق الذي حولها . انه يعلمها عن الفراغ المحيط . فهذا الخط الخارجى لا يملك أية قيمة استقرارية . والتكوين الهندسي للدائرة فخر . لذا يلجأ الفنان الى أن يفسر من قسوة فكر شكلها بأن يجعل جزءا منها يفتبه خلف مساحة أو شكل آخر .

ثم يشر حسن سليمان بعد ذلك مسألة القطاع الذهبي Golden Section ، كقانون من قوانين معالجة المساحة التصويرية . كتابتون لتقسيم المساحة ووضع النسب وإقامة الطلائع بينها . وذلك على نحو تركيبي وسعق . لذا نجيب ويعد من الاختلافات الهندسية البسيطة المباشرة . لكن المؤلف ما لبث أن يعود فيؤكد من جديد على مبدأ التنوع من القوانين الثابتة : «ستطيع النسبة الذهبية أن تخدمنا كثيرا في تحليل أعمال مشاهير الفنانين رغم انها ليست المساعدة الوحيدة للملاقات التناسلية» . ولنتقل بعد ذلك الى مناقشة الضبوط الأفقية والرأسية ، ثم اليمد الثالث ، وسيكلوجية اليمد الثالث . ثم مناقشة سيكلوجية الخط . وهنا يركز حسن سليمان النفسية . «ليجب أن نأخذ الضبوط على انها اتجاهات تقوى تتفاقم في نقاط لها «هويتها بالنسبة للصورة . والضبوط التي تتعادم بعضها على بعض بزوايا قائمة تصنع مستويات

قوات زوايا قائمة وتحدث حالة من السكون والاستقرار . أما الضبوط التي تعمل ولائها تتحدى أربعة الضلاع المتصورة وتقسّم لنا الصورة الى مساحات متحركة بعضها من بعض ونجاح بعضها البعض فهي دائما تعطينا الإحساس بالحركة داخل المساحة المتشوّلة . فالضبوط ، إذن ، تصنع عالم الزوايا . وهي ذاتها قادرة على توصيل اشارات ورموز وإثارة مشاعر معينة بفعل أوضاعها الهندسية وخواصها الشكلية ذاتها . فهي إذن تحدث ، وتتفاقم ، وتصنع لغة . فالخط يبدأ مسيرته من نقطة تتحرك فتترك أثرا وراءها وينشأ من ذلك خط ينساب أو يثنى أو يتدفع في منحنى أو يتكسر ثم يرتكز ليندفع ثانية . وقد يسير - على التوالي من ذلك - حيثما خليف على سطح الورقة . ليس من هنا ينشأ ويتصاعد النظم الخطي ؟ يقول حسن سليمان : «الحقيقة أن المشاهد دون أن يشعر تجوس عيناه مع الخط مستكشفة علاقته ، ارتباطاته وانخفاضاته وسكونه وحركته وانخفاضاته ونقط الارتكاز فيه ، أي بكلمة واحدة تجوس العين مستكشفة نغمة وإيقاعه ثم لتقرر ان كانت العلاقات الخطية مسبوقة أم لا » . وان كانت نقول شسيتا أم هي خروسة » .

والنظم الخطي يتحدد هو الآخر حسب «إيقاعات» معينة . غير اننا هنا أيضا لا نستطيع أن نضع قوانين صارمة تحدد الإيقاع لماذا ؟ لان الإيقاع في الرسم يرتبط بالإيقاع في باقي الفنون وهو مرتبط أيضا بتكوينات الفسيولوجي العام . والإيقاع عنصر جوهري في الرسم وفي التصوير وفي كل الفنون . بل وفي الحياة والطبيعة بأسرها . ان صوت محرك في طائرة يترقب على الشاشي بروننج الإيقاع النظمي لتقصده من السكاه : كما اننا نلتصق من عملية التنفس ، عملية الشهيق والزفير ، نوعا وأصفا جدا من الإيقاع . واوزان التسمر صلب لتتلكم الزواج الانساني ، والزواج الانساني لحد ما يخضع لعملية التنفس وعلايمه الزمنى . نخرج من كل هذا بأن اهم قيمة انسانية في سائر الاعمال الفنية عبر التاريخ هي القيمة التي يتغنمها عنصر الإيقاع والازمان . والإيقاع يحدد الأشياء وقيم العلاقات . ولابد بعد ذلك أن ينشأ حروب من التنظيم على هذه التعديلات والعلاقات . هنا يفرس «الهارموني» نفسه كعنصر هام وضروري من عناصر الفن ، ومن قوانين الحياة ذاتها في نفس الوقت . فأي عمل فني كامل يعقّق عنصر الهارموني لابد أن تستثمر خلفه قوانين معينة تشيع النظام في أجزائه المختلفة . قوانين تنظيم معينة تشيع النظام في أجزائه فيه . وفي الرسم يكون الصراع ناتجا عن تباين المساحات السوداء والبيضاء ، والضبوط الأفقية والرأسية ، والضبوط السميكة والضبوط الرفيعة ، الضفيلة والقائمة ، المعادة والتفتية . ودون وجود مثل هذه القوانين المظلمة فلن نظرب لنظم أو ننسجم لمجموعة خطوط . فالهارموني ، إذن ، يأتي من تنظيم العلاقات ، كمسا ياتي عن التوتر والصراع . ويعتزم حسن سليمان دراسته لسيكلوجية الضبوط بهذه العبارة : «هاتان هدفنا سوى وضع القاريه وجها لوجه أمام الطبيعة والاسنان والفن» .

هذا الهدف ذاته سيكون أساس نواسته التالية أيضا عن « الحركة في الفن والحياة » . وهنا يناقش حسن سليمان عنصر الحركة كما ناقش عنصر الخط من قبل . ويترك لنا سبلا من الصور الفوتوغرافية المتتالية لكي تقدم المشكلة ، مرفوعة بتقنيات مركزة . ونتج مثل هذا هام وخطير . فمن نجد أنفسنا أولا وكأننا أمام مشروع لعلم جسيم تطبيقي . ولو أنه مشروع سريع ومقتضب ويحتاج الى مجهودات أوسع بكثير . مجهودات تملأ العجوات النظرية المديدة ، وتوجب على مختلف التسللات الهامة التي نطرحها هذه الدراسة . ويذكر حسن سليمان - هذا الفنان المصور - أنه ليست هنالك لغة أبغ من لغة الصور . لها هي الحركة تنتشر أمانا ، فترى مسورها في الحياة . ونفسها كاملة في كل الأشياء : في الأشجار العارية التي تتحدى فرووها الفراغ والزمن ، والتي تعزى مياه الفيضان جلودها الدفينة ، وفي تلهب الضوء على سطح الماء في حركة دائبة ، وفي نسج عتيق وفي نسج امرأة ، وفي منظر الضوء الذي يسيل على الجسد ، وفي اسرب خط يجري الى أسفل ليعدد وجه النسان . ليست هذه الحركة التي نطاق الحياة ، هي التي تصنع الفن ؟ ان صورة لتمثال كافية بعد ذلك لتلخص قضية التحت بأكملها . فالمصورة تجمع بين تيشال لمبارب الفريفي في حركة النطاق الى الامام ، وطاقي ينطلق في السحاب . ان حركة التمثال - هذه الحركة الفنية - ستبقى قائمة ، فهي حركة معقدة ، بينما يمسى الظاهر عبر الطريق .

ان قضية الحركة هي قضية الحياة ، وهي قضية الانسان اعلى نتاج الحياة . والانسان يصالح ففسدة الحركة بكافة الوان المعرفة : بالفلسفة والعلوم والفن . وتتصل أمام هذه القضية كل عناصر المعرفة ، التي قد تفصل او تستقل امام قضايا اخرى . هنا يبرز احتياج العالم للفنان والفنان للعالم ، هذا الاحتياج الذي اصبح ضرورة لا فني عنها . ان الفنان ياتي احسانه بالحركة عن طريق فواتين حركة الكون . وهو يلقي امدد علاقيا في أبسط المظاهر وأكثرها شيوعا وعادية . قد يراها في حركة وجه يتسور أو أطراف تتلقى ، أو ضمن يتمايل ، فهي الحركات المختلفة في الحياة تتداخل وتوازن وترتبطات ومعادلات ، أي باختصار قوانين وإيقاعات . وهنا يكمن وجه القرابة بينها وبين دلالات ومعاني الحركة في الفن .

بعد ان يناقش حسن سليمان مسافة تراثك حركة الفن بحركة الحياة ، يتعرف مسألة تمايز كل منهما . عند أي نقطة يتمايز ؟ عند نقطة واحدة : حينما يتم خلق الإنسان الكامل وتحقق الانسجام والتماثل . ان العالم المسمى الذي هو في حالة سر دائم ليس بإمكانه تحقيق مثل هذا الاتزان والانسجام . انه قابل لأن يتحقق فحسب في العمل الفني . الذي هو اتزان يتجاوز الزمنية . هو خلق متكامل يملك الحركة للحياة . فالحركة في العمل الفني تخضع لقانون ثابت . وكل فنان أصيل يملك العبقرية القادرة على كشف وإبراز وصياغة هذا القانون . لكن هل يستطع الفنان قوانين الحركة بالمفاهيم والنظريات ، أي بالاهداف

المحددة من قبل ، ام يترك امر هذا الاحساس التلقائي ؟ هنا تلج على حسن سليمان نفس القضية التي نراها تفرقة دائما . وهن في الواقع قضية من اهم القضايا المطروحة أمام علم الجمال المصاصر ، والتقصيد الفني الحديث . ويوجب حسن سليمان : « وسيمان كان هذا الطريق أو ذلك هو الطريق الصحيح للفنان فلا يمكن اتكار أو استبعاد عامل التلقائية في نتاج الفنان » . وما هي التلقائية على وجه التصديد ؟ أن التلقائية « صفة » وليست نتيجة أو « هذا » كما زعم البعض . فالتلقائية ميزة تعطى العمل الفني جودة وتمتعه بفسادة تطلع عليه وجهها من الرواء . لكن مع ذلك ليس في وسع الفنان - خاصة الفنان الذي يعيش في قرنا العشرين - ان يتجاهل حقيقة أن الفن إنما يخضع أساسا لقوانين ثابتة ، وعليه ان يستكشف دائما ، وان يضمد عليها . ان الحياة الماصرة - بطورها الواسع وتقدمها الكبير بغسل التكنولوجيا والعلم الحديث - قد أثرت في الفن بعمق ولا طريق ، ان ، أمام الفنان الا طريق الارتباط بالعلم . والا سقطت الحدود الدقيقة بين الحركة المؤدية للوعي والحركة الصائفة لتلاطم . غير ان حسن سليمان سرعان ما يعود فيؤكد على حقيقة تمايز الفن عن العلم . انهما ان شئنا مما . لكن يجب عليهما ان يساهما في هدف واحد ، هو تقدم الحياة وتطور الانسان .

بعد ذلك يطرح حسن سليمان ابواب قضية هامة ، تسفل الآن نقتح عديد من طماء الجمال ورجال النقد الفني في أوروبا ، وهي قضية ارتباط الفن بالحياة المصورة . فنراهم يحتجون كثيرا في آخر ما قدمه علم البيولوجيا من كشف لأسرار الحياة . ونجدهم يستمعون من هذا العلم الكثير من المصطلحات الخاصة التي يدخلونها على فلسفة الفن وعلم الجمال ، فيخسبونه ويظهرون مزيدا من الابعاد الجديدة . وفي تقديرى أن هذا الجزء الذي يناقش فيه حسن سليمان هذه القضية هو اهم ما في الدراسة وهو ابعسا اكثر اجزائها حيوية . وإذا كان حسن سليمان يتعرف هنا للعلاقة بين الفن والحياة المصورة ، فلكن يناقش قضية «الخلق» في كل منهما . فنراه يبرف عملية الخلق بالحركة التي تصنعها . ومثال ذلك هو الكون نفسه . في حركته الشاملة المستمرة والصراع الايدي الطلاق الذي يظلمه عبر وفرة من التناقضات . ان الخلق البيولوجي وتطوره الدائب وسلسلة التغيرات التشريعية والفيزيائية والنبالية التي لا تنقطع . . كل هذا إنما يحدد الهارموني العام للحياة . وعلى هذا الاساس نفسه يقوم الهارموني في الفن . فالفن تحوده الرغبة الدائمة لنفسه ، الرغبة في تمثل هذا الهارموني الكوني . وهو يستطيع بالفعل ان يتمثلها ويصل الى مستواها في كل عمل فني أصيل . وان كنا لاستطيع التماثل على هذا بقوانين محددة وجازمة كالقوانين الرياضية ، الا انها تفرعي نفسها بالبحاح ووضوح . فما الذي يجعلنا نربط مثلا بين خطوط ملونة على لواقع يظوظ لوحات الفنان «ماتيس» ، أو تربط بين كتل الزلف بالكتل الوجودية في تماثيل هنري مور ؟ ان هذه الاعمال الفنية إنما تريد ان

تتمثل نفس حركة الحياة . لذا فهي تعتمد على نفس القوانين التي تقوم عليها هذه الحركة . ان البيولوجي قد يكون غير الآف السنين لتحمل سقوطا وبدود فصل مستمرة والشكل العضوي لأي كائن حي هو نتيجة تطور طويل في نطاق عمليات متعددة وشروط لاجتماعها . وبما الشكل الزمان لأي جسم أو عضو حي إلا حالة من حالات «الزمان» يحدث في خلال عملية تطورية خالدة ومستمرة . فبالنظر إلى تكوين جناح بعوضة أو ظهر سلحفاة أو مسام قواقع في قاع البحر نستطيع تعيين تكوينها مقدما . يمتلك سر الزمان الوجود وإيقاعه ، سر ما نلسمه من حركة ومن تنافس . ولا وجود لحركة دون نظم ، فالنظم هو الصلة المميزة للحياة هو الصلة المميزة لكل الكائنات الحية في هذا العالم . والاحساس بذلك ، النبض القريب والشعور بتلك الحيوية الجياشة التي نلسمها في العمل الفني إنما يرجع إلى إرادة تمثل ذلك النظم الكوني . نعم الحياة ، ان كل ما يبدعه الإنسان من فنون التصوير خلال تاريخه الطويل إنما يستمد أصوله من الاحساس العميق بقوانين حركة الحياة فسواء كان يتردد في جنياته وقع البناء البيولوجي . كما في رسوم الرجل البدائي على جدران الكهوف . أم يمثل إيقاع الأشكال الهندسية ، كما يبدى في المصادقات الأولى للتجريد في بداية هذا القرن ، فإن فنون الإنسان فريش دون الاحساس العميق بقوانين حركة الحياة . لأنه حتى في هذه الإلهامات الهندسية نلمح على جلود عضوية ، ونستشعر صدى الأشكال العضوية . حتى الآلة ذاتها ، نراها تمثل قوانين الحركة العضوية وتقوم عليها . والمقارنة واضحة بين وحدة من عمود فكري وجزء من عمود كالمات في مصروف من الحركات .

وبمثل حسن سليمان للاعتقاد بأن محاولة استوحاء الأشكال الإلية في الفن - وفي الفن الحديث خاصة - هي محاولة تتصل بالجمود ، محاولة كل موهبتها أنها دخلت تاريخ الفن ، ولم تعد صالحة للإلهام تثير حي يعسجد نفسه . والسؤال هنا هي مسألة الفني التي يستمد منه الفن وجوده . فالأشكال العضوية التي ترون وتومع كافة الأشكال الإلية . ويرى حسن سليمان ان الفصل يرجع إلى الفنان «أرباب» في تأكيد هذا العنصر العضوي في الفن الحديث . ففي أعمال هذا الفنان تتمثل قوانين الحركة العضوية في تمام لغتها وتونها . فمن لا تجد في هذه الأعمال خطأ أو مساسا أو لونا ليس في مكانه تماما . فالخط الذي لا يوضع في مكانه لابد ان يتسلط ، وبلطف البيولوجيا ، «يتنظّل» ويتناقل ، لأنه لن يقوى على تحمل خطوط معينة ، لن يستطیع القيام بحركة دفع يرفضها وضع الجسم ، تماما كما يبدو في حالة حركة مفصلات الذراع ، فالخط ، إذن ، لا يعيش إلا بفضل أداتوقيته العضوية الخاصة . لذا يمر الخط هنا عن نبض الحياة ، ويصبح حيويا ومتوترا ومشعنا بسمة عظيمة . والجانب البيولوجي واضح أيضا في تحديد إيقاع الخطوط ، وفي خلق الغامض . ورحلة الزفير والشهيق مثال بارز على هذا . فإيقاع عملية التنفس يتطابق هنا إيقاع الخطوط : حينما

يريد الطفل أو الفنان أن يرتفع يسط يتنهد هذا الاندفاع بالتهدم الشهيق . والعكس إذا أراد أن ينخفض يسط يتنهد هذا الانخفاض بالتهدم الزفير . وإذا أراد الخط فويلا فيجب أن يسرع حتى يخفسه للمسافة الزمنية للشهيق أو الزفير ، أن كان يريد المحافظة على دفن وحرارته وحيويته . والا سيترك مع الخط ويكون ميتا وفننا إلى لنفذه . ولو لألنا السهولة واليسر الذي تتحرك به يد الفنان أو ساق الرقص سنكتشف أنه ان لم نضع مثل هذه الحركات لحاسة الشهيق والزفير الزمنية فلن يكون فيها سهولة ولا إيقاع . فقوانين الإيقاع والآذان الوجودية في حركة جسم الإنسان ، أو في الطبيعة ، ستتمسك إليها في العمل الفني . ولابد أن يخلص الإيقاع سواء كان صوتيا أو تشكليا لتكامل عضوي .

بعد ذلك يتعرض حسن سليمان لكلمة الحركة كعنصر أساسي من عناصر الفن - ولأثيرها في المفارص الفنية المعاصرة . ويكون تركيزه على العرصة المستقبلية . لقد قامت المستقبلية على تأكيد وإبراز عنصر الحركة في الفن . ومن الحركة صنمت ألفتها . فهدت إلى التمدد على كل القوانين التقليدية ، مغالبة بنوع من الرومانتيكية الجديدة والتسامية التي تجد في السرعة والآلية - وهي أبرز سمات عصرنا - أرفع مستويات الجمال . ولأشبه أروع من فوذا بئيس بالحرارة فينطلق مسابغا الرياح . الفسيفساء سباق أجمل بكثير من انتصار ساموراي كما يعلن مارونتي مؤسس هذا التيار الفني . غير أن حسن سليمان يعتقد ان المستقبلية هي أعني بكتف من أن تكون مجرد حركة فنية معينة ظهرت في الإقاع لم تختف . طبيعة تكوينها والاسس التي تعتمد عليها تجعلها تتعدى كل الأشكال الفنية المعاصرة ، وتنتشر فيسما وراء الفن التشكيلي ، لتتوحد بالأدب والمسرح والسينما .

وأخيرا ، فهذه الدراسة التي صممتها كتاب التكنولوجيا الخطوط والحركة في الفن والحياة على الرغم من سرعتها وانفصافها الشديد ، فإنها تنطوي على دلالة هامة وخطرة . كما أن المنهج الذي تناوله المؤلف يكشف من مفهوم جديد للفن . من رؤيا جديدة يحتاجها الفن في عصر تمام الاحتياج . ان المنهج هنا إنما يشك من دعوة هامة لاستغلال التصوير ، ومن لم خلق لغة متنايزة ومميزة هي لغة الشكل ، وهي لغة تسع لكافة المصامين السيكلوجية والبيولوجية والفكرية لغة كونية بالعلمي . ولتتاج هذه اللغة في خلقها ، احتياجا تاما ، إلى العلم ، إلى كل منجزاته الحديثة . فهذه الدراسة ، إذن ، تضمن دعوة لتوثيق الوحدة والترابط بين الفن والعلم ، وذلك على الرغم من تمايزهما ، ولغنى المنهج الذي يعتمد عليه المؤلف - على الرغم من قلة المادة الخام التي يتاح لها الوجود بين يديه - يسمح بتحقيق نوع من التركيب والتفاعل والجدلية بين «القوانين» الفن الأساسية «الوقائعية» الأداء الفني . فهذه الدراسة تضمن أيضا دعوة إلى تجاوز التقيد بأية قوانين ثابتة . . دعوة إلى خلق مستوى من القوانين الجديدة أكثر انفتاحا وتطورا واند ترميكا .

القاهرة في ألف عام

عرض: عبدالفتاح الديني

في شكل واضح وبطريقة علمية . وينقل فضلا عن ذلك عددا من أعمال الفنانين المصريين من متاعين ومصورين تشكيليين . ويسجل تحفا نادرة من مصود الفرائدة والعرب والآليات ومن القاهرة الحديثة .

وهو يصلح للسائح الذي يود أن يحتفظ بصورة واضحة لحظم القاهرة وذكراته فيها ويعلم مشاهد من أملاكها القديمة والحديثة وأحيائها الزاهرة بالملاعب والطابع الخاصة .

وهو يصلح للاجنبي الذي يريد أن يعرف أدق تفصيلات الحياة بالقاهرة وأعمها على مدى آلاف سنة التي عاشتها وعاشها سكانها بطولها ومرها .

وهو يناسب أفراس الدعاية السليمة التي تعجب بين الشاعرية والحقيقة وبين الجمال والواقع في غير زيف أو ابتزاز لجانب دون جانب أو لتفصيل لناحية من النواحي على غيرها .

وهو جدير فقول هذا كله بأن يمثل القاهرة في أي مكان دون أن يحسب ما يبيع الكتب من هذا القبيل في التركيز على بعض الجوانب والتقصير فيما عداه . فهناك كتب الماديات التي تهمل الأعمال الحيوية والمصانع والجامعات والشعب بصاداته وتقاليدهم . وهناك كتب الفليل الخاصة بالرحلات التي تقتصر على الأخذ بيد السائح وسط مميزات من الألفاظ المربدة والمادة والغاز الاسفورية الموزرة . وهناك كتب التعريف بالتقدم الحديث التي تهمل قلب القاهرة وروحها وتصميم جوهرها للأوس على الفن والطرب وعلى العرف السائد في الإصالة والتجديد جنباً إلى جنب .

ولهذا فكتاب المؤسسة يفتي في هذه الأبواب جميعها ولا يستجيب لحاجة لدى القارئ دون حاجة أخرى ويوفر في هذه الصفحات القليلة نسبياً (٤٥٩ صفحة) كل ما يهمه أن يطلع عليه من معالم القاهرة وأحداثها ونظم حياياتها ومقارها العلمية والفكرية والروحية وأبشيتها وفنونها ومؤثراتها وسكانها دفعة واحدة .

وبالكتاب مقدمة بقلم السيد وزير الثقافة الأستاذ الدكتور لوتو مكتبة يعرف فيها بالنسبة وبالكتاب وسرد سريع لأحداث تاريخ القاهرة وفنها وتعلمها وأحداثها ومبانيها ومواقعها وكل ما تحتوي عليه من قيم وتكون ووسائل حضارة وأساليب حياة وعماش يومي في قراءة الأربعين صفحة . وماعدا هذا يضم مجموعة من اللوحات يبلغ عددها ٥٢٥ لوحة . وهو مطبوع في ست لغات العربية والروسية والانجليزية واللاتينية والفرنسية والإسبانية .

وليس يهم المؤسسة إلا أن تكون قد استطاعت أخراج عمل ناجح يناسب مالهذه الألفية من جلال وما للشاهرة الحبيبة - عاصمتنا الخالدة - في لغوستنا من مكانة .

أصدرت المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر هذا الكتاب بمناسبة الاحتفال بألفية القاهرة هذا العام . وقد توخت المؤسسة أن يأتي هذا الكتاب في وقته ليقيم بآثر من دور . فالطوب أولا أن يكون هذا الكتاب حجر الزاوية في الاحتفالات المختلفة بألفية القاهرة وأن يكون بمثابة الألفية التي تقدم عليها بقية الاحتفالات . فلك أن الاحتفالات بألفية القاهرة قد صمدت المؤهله وتكررت أساليبها فمنها ما يلمس مجالات الفكر ومنها ما يتعلق بشئون التاريخ ومنها ما يتطلع إلى جانب الأعياد والمواسم الشعبية ومنها ما ينبع من قلب الفن أو المسرح أو الأدب . ولكن هذا الكتاب هو الذي يولى حقوق هذه الأبواب جميعا ويؤيد عليها بما فيه من أعلام وثقافة وسباحة وتسجيل لمشاهد القاهرة وروايتها ومصانعها ومزارعها .

والطوب ثانيا أن يسد هذا الكتاب ثغرة كبيرة في مؤلفاتنا التي نصدها في الجمهورية العربية المتحدة من الآثار والتحف والفنون . فلك أنه مازال فينا من يعيل إلى الاعتماد في المطبوعات الفنية على أفكار تجارية بعثة أو على أفكار من شأنها الباطلة في العروضات . وهذا الكتاب صورة حقيقية لكل سنة من آلاف سنة التي عاشتها عاصمة البلاد باسم القاهرة .

والطوب ثالثا أن يوفر الناشر العربي للقارئ كتابا يستطيع أن يقدم هدية لمن يود الإكثار بالقاهرة وتاريخها وحضارتها وتحفها وكنوزها وعماثرها ومناظرها في اكمل صورة فهذا الكتاب الجديد الذي طبعته المؤسسة بمناسبة ألفية القاهرة يلي بكل الأفراس . فهو يصلح لمحب الفنون الطالعة لأن به صوراً دقيقية أمينة تنقل التحف الفنية

رسائل

جامعية

ميخائيل نعيمة

منهج في النقد واتجاهه في الأدب

● نوقشت هذه الرسالة في كلية دار العلوم ، وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الأساتذة : د . بدوى طبانه (مشرفاً) ، د . أحمد الحوفى ، د . مصطفى الشكعة (عضوين) .

وفي حياتنا الجامعية أشرقت في سماء الدراسات الأدبية الجديدة نجوم كانت قد توارت وراء السحاب فترة من الزمان ، فلمعت أسماء أبى العلاء وأبى الطيب وأبى تمام والبحترى وابن الرومى وابن المعتز والشريف الرضى وابن زيدون وابن المقفع ومن لا يحصون من كبار شعراء العربية وكتابها .

كما لمعت أسماء الجاحظ وابن سلام وابن المعتز وقدامة بن جعفر والامدى والقاضى الجرجاني وأبى هلال العسكري وابن رشيق وعبد القاهر وابن الأثير وغيرهم من كبار علماء الأدب ونقدته . وقد عنيت بهم الجامعة ، ودرسهم أساتذتها في محاضراتهم وفي كتبهم ، كما درسهم طلاب الدرجات العلمية ، فأجادوا ماوسعتهم الإجابة في دراستهم مفكرين ودراستهم أفكاراً عمدة دارسوها إلى التعريف بها كما عمدوا إلى تقييمها ، وإلى وصل أفكار أولئك العرب بأفكار غيرهم من الأمم التي عاصرتهم والتي سبقتهم إلى الحياة ، والتي استأنفت حياة فكرية أو فنية جديدة .

ولم تقف جهود الجامعات في مجال الدراسات الأدبية عند أولئك الأعلام من القدماء في الأدب والنقد ، وإنما وسعت أعلام الأدب من المعاصرين فتنابت الكتب والرسائل الجامعية في دراسة البارودى وصبرى وشوقي وحافظ والققاد والمازنى والرافعى وأبى شادى وزكى مبارك والزيات والجارم والمرصفى وغيرهم من أعلام الأدب الراحلين ، وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور وعزير أباطة ونجيب محفوظ مد الله في حياتهم ، وعمر دولة الأدب ببقائهم . وكما لم تفرق جامعاتنا المصرية بين قديم وحديث ، لم تفرق بين مصرى وغيره من العرب الأعلام في شتى مواطن العروبة ومهاجرتها .

ولاشك أن تلك الجهود المتصلة في خدمة الأدب العربى وتوضيح صورته والكشف عن طبيعته واتجاهاته أكبر شاهد على الدور الكبير الذى قدمته جامعاتنا في سبيل الأحياء وفى سبيل المراجعة والتقييم .

أكتب هذا وبين يدي البحث الواسع العميق الذى كتبه تلميذنا الأديب محمد شفيح الدين عن «ميخائيل نعيمة ومنهجه في النقد واتجاهه في الأدب» وتقدم به للحصول على درجة الماجستير في النقد الأدبى من كلية دار العلوم في جامعة القاهرة .

وليس من غايتى في هذه الكلمة الشاء على كاتب البحث ، ولا اطراء العمل العلمى الذى قدمه والجهد المبارك

نحن الآن - كما كان العقاد يقول - في زمن المراجعة والتقويم ، نراجع كل شيء ، وننقد ، ونعيد النظر في مقاييس «النقد» نفسه ..

والمراجعة والتقويم أولى بالتقديم ، لانهما الاساس في نهضتنا وفي كل نهضة سواها ، وعليهما يقوم الابتكار المبني على تفهم القيم ، وتبين الاسس في مقوماتنا الفنية والفكرية ، ثم محاولة التجديد فيها والبناء عليها بقدر ما تنطبق الامة من التجديد والبناء ..

وإذا كانت عملية المراجعة والتقويم مطلوبة من جميع القادريين عليها ، ومن جميع الذين يملكون أسبابها ، فإن جامعاتنا أحق بالنهوض بذلك الواجب الذى يمليه احساسنا بالحاجة إلى نهضة شاملة ، ووثبة موفقة إلى الامام ، لبناء مستقبل صالح يتنفع بالجهود الماضية ، وبالجهود المعاصرة على حد سواء ، ليكون الماضى والحاضر دعامة الكيان الجديد والمستقبل الرموق الذى تتفاعل فيه المقومات الاصلية في الامة ، وتبقى لها حيويتها واستقلالها الذى لا يتعارض هو والافادة من كل نهضة انسانية ، ومن كل تجربة نافعة في مختلف الميادين وفي شتى المجالات ، حتى تظل قادرة على مسيرة ركب الحضارة في تطوره وفي تجددته .

وللمراجعة أثرها الذى لا يجحد في تمحيص الافكار وتخليصها من الشوائب وتصنيفها من الأكدار . وللتقويم اثره في احلال تلك الافكار محلها من التراث القومى أو التراث الانسانى ، وأثره كذلك في تبين القيم ، والانتفاع بما هو صالح للانتفاع منها ، مع الخضوع في ذلك التناول لمنهج البحث العلمى ، وأساليبه المستحدثة . وذلك كله عمل كبير يحتاج إلى فطنة وإلى جهد ليس بالقليل .

وأحسب أن جامعاتنا استطاعت أن تبذل جهوداً مباركة في هذا السبيل ، فعملت منذ انشائها على بعث التراث ، وعلى تجلية صفحة الفكر العربى وتقديمها إلى الباحثين ، وإطلاع العالم عليها . وهى صفحة مشرقة في أكثر جوانبها ولذلك اعترف المنصفون في شتى البقاع بعظمة هذه الامة ، وباعها الطويل في خدمة الفكر الانسانى .

الذى بدله ، فاقى اعتقده أنه نال من ذلك ما يستحق في المناقشة العلمية ، ونال من ثناء لجنة الامتحان والحكم على الرسالة مالمه يكون حافزا لاهته على الاجادة في رسالة الدكتوراه وفي غيرها من الاعمال العلمية التي يكمل بها كيانه العلمى .

ولكن محمد شفيح الدين كان موفقا في اختياره لشخصية ميخائيل نعيمة وادبه ونقله موضوعا لدراسته العلمية ، إذ أن ميخائيل نعيمة جدير بمثل هذه العناية إذ أنه يمثل إحدى الشخصيات الفذة في حياتنا الأدبية المعاصرة ، وهى شخصية لها طابعها الفيزيى ، وتمثل في نتاجها الأدبي تيارات هذا العصر واتجاهاته الفنية ، وهى فى الوقت نفسه ملتقى لجميع العوامل وللأثرات البارزة فى عصرنا ، فقد ولد ونشأ فى بيئته العربية ، ولقد علم العرب ولقائهم وادبهم ، وانتقل فى كثير من بلادهم ، وعلم الشرق والغرب ، وولف على ما فيها من حضارة وفكر وفن . والتأت آثار هائلة التكوين العربى وتتجاسر تلك الرحلات الشاقة والفقر فى نفسه وفي أدبه ، فزود مكتبة الادب المعاصر بزداد من نتاج عبقرته ، وعلمى النقد فى مستهل حياته الفنية ، وأخرج ألرا من آلمه القيمة فيه ، وهو كتابه «الفرقان» وبدع فيما ألف من قصائد شعرية وروايات وقصص قصار ومسرحيات وفلاط بالاضافة الى ترجمتين ادبيتين ، ومجموعة كبيرة من الحكم والأمثال .

ولقد شفيح لبحثه بمقدمة كشف فيها عن أهمية البحث وفأنيته والنتيج الذى سلكه فى دراسته ، فمن إصداره وعراجه .
والبها بتعميد عرض فيه بإيجاز لحياة ميخائيل نعيمة ونفقاتها بين بسكتنا فى لبنان ، والتماصرة فى فلسطين ، ويوتافا فى روسيا ، وواشنطن ونيويورك فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وعرض كذلك فى هذا التعميد للعوامل التى أثرت فيه والمتابع الثقافية والأدبية التى نهل منها .

ثم خصص الباحث الفصل الأول من دراسته لآراء نعيمة النقدية ، وقد جاء حافلا بعدد من القضايا النقدية الكومة ، فبدأ بالحديث عن النقد الأدبي ومطاييسه عند نعيمة ، وبين أنه ينحز نحو التأريخ التى تعود بالنقد الى ذات التألق ، وبعد أن ناقشه فى هذا الموقف انتقل الى قضية أخرى هى رسالة النقد أو وتليته .

ونعيمة يجعل للنقد والتأريخ هما التكوين والخلق ، ولكنه نادى أخيرا بإلقاء الوظيفة الأولى ، والاقتصاد بالوظيفة الأخرى فقط .

ثم انتقل الكاتب بعد ذلك الى تحديد رأى نعيمة فى طبيعة الأدب ، ورسالته ، ومفهوم الشعر . وإيرز فى دراسته لهذه الموضوعات الثلاثة المذهب الفننى لميخائيل نعيمة ، ذلك المذهب الذى يركز أساسا على دعاية ووحية فلسفية هى الإيمان بوحدة الوجود .

وتتوالى الفقرات ويتصل الحديث عن رأى نعيمة فى الشعر :

فواحدة تصور فهمه للتجربة الشعرية .
وثانية تعدد رايه فى الفياال الشعرى .
وثالثة تستبعت أدراكه للصورة الشعرية .
ورابعة تتحدث عن نظريه الى وحدة القصيدة .
وخاسية تشرح منهجه النظرى الشكامل فى نقد الشعر ، وكيف طبقه على بعض الاعمال الشعرية .
وتتتابع موضوعات هذا الفصل لاستقصاء اتجاهات نعيمة النقدية ، فيتحدث الكاتب :

عن نقد نعيمة لطبقة الأدبية فى العالم العربى .
وعن رايه فى اللغة العربية وموقف الأدب منها .
وعن موقفه من لغة الحوار فى المسرحيات .
وعن دعوته الى تنظيم الأوسايل التقليدية للشعر العربى وعن رايه فى وسائل التهووس بالأدب العربى .
وعن دعوته الأخيرة الى التخلص من النقد التقويى أو التسيبى كما يسميه ، والانتفاء بالنقد الحلال .
ثم يتكلم هذا الفصل بمقد مقارنة بين «الفرقان» الذى ألفه ميخائيل نعيمة و «الدونان» الذى كتبه العقاد والمالانى .

وبذلك ينتهى الفصل الأول الذى يشتمل شسطرا لرسالة ، وتعليقه سبعة فصول كاملة لدراسة الاجناس الأدبية التى اتجاها ميخائيل نعيمة :

فصل أصلا لدراسة شعره ، وفصل فيه بين الشعر الذى نقله نعيمة أصلا باللغة العربية والشعر الذى كتبه أولا باللغة الإنجليزية ثم ترجمه نثرا الى العربية ، ولقد نوزعت المراجعة فى القسم الأول من هذا الشعر على خمس نقاط هى : طبيعة التجربة فى هذا الشعر ، ووحدة العمل الشعرى ، والوسائل الفنية ، والصياغة الموسيقية ، ولغة هذا الشعر وأسلوبه .

ثم شرع الترميم فى الإنجليزية فقد اكنى الباحث بدراسته دراسة عامة لصمم ارتباطه بقواعده الشعر العربى الاصيل .

وخصص الفصل الثالث لدراسة فن الرواية عند ميخائيل نعيمة ، ولقد بدأ ببعض الظواهر التى رأى أنها أضحت البناء الفننى للرواية عند نعيمة فى الروايات الأربع التى ألفها ، وهى «الحزبات الإفرش» و «القام» و «كتاب عردانة» و «اليوم الأخير» واستشهد لكل ظاهرة بما يؤيدها من نصوص هذه الروايات . ثم عاد لفرصى لكل واحدة منها بشرة من التفصيل ليتبع للقرارى التعرف على هذه الروايات وطبيعتها الفنية .

وتعرض فى الفصل الرابع الذى خصصه لدراسة القصة القصيرة للمجموعات القصصية الثلاث التى نشرها ميخائيل نعيمة ، وهى «كان مائة» و «أكابر» و «أبو بطة» وعنى بأول قصة كتبها ، وتطرق الى الحديث عن موضوع الريادة فى كتابة القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ، وانتهى الى أن نعيمة أحد الرواد الأوائل فى كتابة هذا الفن . ثم قدم دراسة عامة عن فن نعيمة فى القصة القصيرة من حيث اتجاهه الفننى ، ومدى الاختلاف بين المجموعة الأولى والمجموعتين الآخرين ، ثم انتقل بعد

وفي هذه الرواية أيضاً ، نستطيع أن نتحدث عن المتابعة وترمز إليها الرحلة هذه المرة فالأحداث تتمثل في الذكريات والصور المتداخلة في ذهن هذا المسافر الذي لا يتحرك ، بكل ما في هذه الكلمة من معانٍ - فهو لا يفكر ، أو يناقش بينه وبين نفسه ما تتميز به امرأته عن عشيقته أو عشيقته عن امرأته - بل يدع أحداث حياته تتداخل وتتراكب ، وترسم ، رويداً رويداً ، الحل الذي تنتهي به ، أي رجوعه عن القرار الذي اتخذه في باريس . انه يعلم سلفاً أنه لن يرى سيسيل غداً ، وأنه سيأخذ القطار العائد الى باريس ، ويتنازل عن فكرة هجر امرأته من أجل عشيقته . وقد يؤخذ هذا التأمل على أنه رواية نفسية تقليدية . لكن ديلمون لا يفكر أبداً في الدوافع أو الأسباب التي توحى بأفعاله أو أفعاله الآخرين - يعتبر بوتور عن كل شيء هنا ، بالصور ، صور رحلات متتالية الى روما ، ورؤى متصدة لمدينة روما تتراكم فوقها رؤى متتالية لمدينة باريس . ذلك أن مسافرا يصح بالكأن أكثر كما يحس بالكائنات نفسها . إن ما أحبه وحلم به انسا هو روما التي جاب شوارعها خلسة مع سيسيل ، وإذا انتقلت سيسيل الى باريس ، فكلت سحرها . وإذا وجد صراع في هذه الرواية ، فهو بين مدينتي روما وباريس ، لا بل بين المشاعر أو الأحاسيس . فالزوجة أو سيسيل وجهان شاحيان . وحياة الرواية وسحر الذكرى إنما يرتبطان بالمدينتين اللتين ترمزان الى المراتين ان الشخصيتين الرئيسيتين في « التغيير » هما روما وباريس ، كما كانت بليستون في « الجدول » . والواقع الذي تصططم به شخصيات بوتور عامة ليس المرأة ، أو الحياة ، أو الطموح ، انه واقع من نوع آخر ، واقع يفيض شاعرية غاضبة مبهمة ، ويتشغل في روح المكان ، تلك العبارة التي جعل منها ميشيل بوتور عنواناً لكتاب من أهم مؤلفاته .

ولا يسعنا ، في النهاية ، إلا أن نقول ان من يقرأ هذه الروايات الثلاث ، يجد نفسه مدفوعاً بطريقة تكاد تكون لا ارادية ، الى معرفة المزيد عن ميشيل بوتور وكتاباتة .

ذلك الى دراسة هذه القصص من ناحية الاطار والاحداث والشخصيات والبناء الفني حيث صنفها في مجموعات ، واستشهد لكل مجموعة بأثر من نموذج . وختم الفصل بالحدس من لغة القصة القصيرة ولغة الرواية معا . وفي الفصل الخامس درس النتائج المسرحي ليجانيل نعيمة الذي يتحضر في مسرحية طويلة وأربع مسرحيات قصار ، وكشف من وجود خطين في هذا النتاج : خط اجتماعي ، وخط فكري روحي . وذكر ان الخط الآخر هو الذي قلب على ايد نعيمة بوجه عام . ودرس في الفصل السادس من المقالة عند نعيمة من ناحية الشكل ومن ناحية الموضوع ، وقسم مقالته بحسب موضوعاتها ، ونبه الى ان الفصل في الموضوعات ليس حاسماً ، وإنما رآى فيه النخلة القابلة على القالة . ومن ناحية الشكل درس المقالة من حيث الاطار الذي عرضت فيه ، ومن حيث اسلوبها اللغوي .

وفي الفصل السابع وهو الفصل الذي خصصه لترجمة والسيرة درس عليان اثنين ليجانيل نعيمة ، احدهما سيرة جبران التي سماها «جبران خليل جبران» ، والآخر سيرة ميخائيل نعيمة الذاتية المسماة «سبعون» . وقد درس الباحث سيرة جبران دراسة نقدية تحليلية كشف فيها عما دفع نعيمة الى كتابتها ، ومن دور الخيال فيها ، وتوقع أسلوب عرضها ، وعن الأسباب التي ألزمت عليه عناصر القلم والشعور من اسياح جبران خليل جبران ، لم اشار إليها الى ان هذه السيرة بمنهجها الفني تعد أول سيرة أدبية في الأدب العربي الحديث .

وعما «سبعون» فقد قدم تلخيصاً لمواضع مهمة الى كتابتها ، ولم يحاول عرضها عرضاً مفصلاً لكنه بالترجمة التي قدمها في التمهيد ، وفتح في دراستها بتقديم عدد من الملاحظات .

وفي الفصل الثامن والاخير من فصول الرسالة دراسة للحكم والأمثال التي قدمها ميخائيل نعيمة في كتابه «كرم على دربه» قبلها لطيفة الثانية والأخيرة . وقد تناولت الدراسة في هذا الفصل مضمون الحكم والأمثال كما تناولت أسلوب صياغتها .

وقد حرص الباحث خلال دراسته لهذه الفنون جميعها على إبراز القيم الروحية والفلسفية التي آمن بها ميخائيل نعيمة وانطبعها محوراً لفلسفته في الحياة بعمق ، وبين مدى تأثرها في صياغة أعماله الأدبية ، وتكوينها لخصايته ، مع حرص الباحث في الوقت نفسه على بيان القيم الجمالية والفنية ، وعلى الرابطة بين نتاج ميخائيل نعيمة الأدبي وآرائه النقدية في القضايا التي تطلعت بهذا النتائج ..

وهكذا نمارك البحث ، وترايبطت فصوله وموضوعاته وحقق غايته من العناية بعلم من اسلام الادب والتقدير المعاصرين ، واستحق صاحبها الدرجة العلمية بالتقدير الممتاز الذي منحه اياه لجنة الامتحان والحكم على الرسالة راقية على الرضا بما اصاب من توفيق ، وبما بذل من جهد ، وما استعان به من اناة وثبات على اداء القيم الفنية والادبية في نتاج ذلك الاديب الكبير .

من المجلات العالمية

١٠١ • كمنجز : العين الخاصة

عام ١٩١١ • أما قصائد كمنجز الصربية فلم تظهر إلا حول ١٩٢٠ • ويوح أن أكبر مؤثر فيه حينذاك كان الشاعر الفرنسي جيوم أبولير .

ويمكن القول بأن كمنجز بدأ حياته في فرنسا عام ١٩١٨ ، وهو عام وفاة أبولير . لقد أثرت فيه الحرب العالمية بمعق ، أكثر مما أثرت في سلفه الفرنسي البولندي ولد وضع كتاباً عنوانه «الفرقة الفسيفساء» (١٩٢٢) من تجربة سجنه في معسكر اعتقال فرنسي ، ولغة وجوه للشبه بأزدة بين الشعاعين . فقد كان كلاًهما يقدم الصورة الشخصية لنفسه يكاد يكون مطلباً ونشر من المجتمع النظم، وكانت بهجتها الحادة بالتحلقة العائرة لكن وراء كل تجاربهما، ولد الأندلس بيكاسو والتكعبية . (أبولير يتقدمه وكمنجز برسومه) من أجل خلق شعر لثاني . والقرتير بهما ابتكارهما المشهورة في ترتيب الأبيات والهجاء مما يعرف الآن باسم «الشعر العيني» . وهو الذي يقوم على ترتيب الحروف على الصفحة بطريقة جمالية لم ير أي ابتكار من قبل من العروض التقليدية لم يقل ، وإن نصف شعره الجديد ليتخذ شكل السوناتة .

إن خلق كمنجز لغة وتركيب الجملة من مكانها التقليدي هما وسيلتا للابتداء بتلقائية أدباء الحسى . وبالأكثر بصرية على نحو واضح ، وإن كانت عينه في خدمة الله . وهذا هو الجانب التقليدي فيه الذي يمكن أن يمتثلته من ينظرون من «الشعر العيني» .

وهذه الطريقة - وهي أكبر من أن تكون مجرد طريقة فهي منتج للنظر إلى العالم . وإن كانت لا تخلق من عيوب قصائد كمنجز لائق «صفحة» من قصائد أي شاعر آخر ، ولكن تركيزه على الإحساس شخصي بالضرورة ألغى الوقت ومنذ أربعين سنة كتب النقاد الأمريكي د. ب. بلاكمور من «هزيمة اللاعنقية» في شعر كمنجز . أي إنكاره الأفكار والمعتقدات اتقاداً يؤدي إلى خصومي شعره والمسرقة في المعاطلة . فالتشعر ، فيما يقول بلاكمور «اللاعن في القوية على الإطلاق» . وربما كان هذا الحكم منتناً أكثر مما ينبغي . فإن ما يقدمه كمنجز عادة إنما هو شيء من هذا القبيل !

من غروب الشمس هذا (الملوذ خوفاً وأناساً وأجسراساً)
القول أن عينيك تستطمان أن تالخلا
اليوم بعيداً على نحو أشد خلة روعاً وفجأة ..
وهي أبيات ليست أشد «قوية» من قول البيوت !
في الساحة الأنفسجية حين ترتفع الإصباح والظلمين
المرج ، وتنتظر الآله الإنسانية

في مجلة «ذا سيكتيتور» الصادرة في ٢٨ فبراير كتب أشلي براون تحت عنوان «عين خاصة» عن ديوان الشاعر الأمريكي أ. كمنجز «القصائد الكاملة» من ١٩١٢ - ١٩٢٥ و «القصائد الكاملة» من ١٩٢٦ - ١٩٦٢ يقول : إن هذين الديوانين الجميلين إنما هما تحية يذيعها ناشر برينكلي إلى واحد من أكثر الشعراء الأمريكيين جاذبية . أن إدوارد استلين كمنجز (١٨٩٤ - ١٩٦٢) ليس واحداً من هؤلاء الأمريكيين الذين سرعان ما يجتذبون اللؤلؤ البرينكلي ، كما فعل روبرت فروست ، وجون كروواتسوم ، وأنساء حياته فلما كانت قصائده تنشر في لندن . ومن المثلث أنه ليس في التجلثا من يشبهه تماماً سوى روبرت جريفر (عين العين والعين) وهو الذي ظل ممجياً به عدة سنوات . وفي أمريكا دخل التراث المعاصر منذ ١٩٢٢ ، وهو تاريخ نشر ديوانه «أزهار تيوليب ومداخن» . لقد ظهر هذا الديوان ، الذي كان أول ديوانه ، في لحظة مهيبة من تاريخ الشعر الأمريكي : إذ ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه ديوان فروست «توب هامشايرو» وديوان ولانس ستيفنز «الأزرق» . وفي عالم سابق لظهور ديوان راتسوم ثلوثات برد وحصى» وديوان مريان مور «الماحقات» وكان باوند واليوت قد مهدا الطريق ، أن جاء لنا أن نقول ذلك ، ووجد الشعر الحديث له مستقراً في الولايات المتحدة . وسرعان ما نشر

جريفر ولورا ريننج رسالة عنوانها : «الدراسة مسحية للشعر الحديث» (١٩٢٧) كانت تحليلاً لأمعاء للموضوع ، برز فيه كمنجز بروز اليوت . ولابد أنه لاح لكثير من الشبان الأمريكيين في العشرينيات القول الفصل في الشعر الحديث فقد كان أقرب متتالوا من اليوت أو باوند ، لا يستأنى اللحن كشاعر . وقد منحت جاذبيته المشهنة تلك الفترة طابعها ، كما فلتت روايات سكوت فيترجرالد الأولى .

ومنذ ذلك الحين لاحظت دواوين كمنجز الأكبر حجماً كديوانه المسمى «القصائد مختارة» ١٩٢٢ - ١٩٥٨ ، وكأناها توحى بأنه بدأ كتابة قصائده بعد الحرب العالمية الأولى ولكن هذا الديوان الجديد يوضح أن بعض قصائده ترجع بتاريخها إلى سني دراسته في جامعة هارفارد . كان كمنجز ، في بداية الأمر ، رومانتيكياً متاخساً ، لا يريد أن يهجر شعراء الأبرين في شبابه ! كيتس وسسوينثون ، وكان اليوت ، الذي يغير كمنجز ستة أعوام ، طالباً بهارفارد هو الآخر ، حتى عام ١٩١٢ ، وقد أقام أسكويه على أسلوب الشاعر الفرنسي جول لافورج . وكانت قصيدته المسماة «بروفورف» قد كتبت ، من الناحية الفنية ، في

غير أن آيات اليوت ، رغم أنها متممة بالطسابع الفلوري ، توحى بما هو أكثر من ذلك . أنها تلمس بتسا إلى رؤية للوجود لتتلفنا جميعا . ودفاع كمنجز العنيف من الحياة الشخصية - حيث أن هذا هو موضوع شعوب جدير بأن يدافع عنه حتى الآن . وأنه لما يشرفه إلا يكون ١. خضع لقد للايديولوجيات السياسية التي كانت تكن في انتظار الكثير من الواهب القتالية في جيله - وهو الغراء لابد أنه كان قويا في قرية جرينتشي في الثلاثينيات .

وليس معنى هذا أن كمنجز لم يكتب أعمالا ذات طابع «عام» ، فإن قصيدته المعروفة «النقل إلى بين مهالك الحب» لاتقل فتنة عما تجده في الشعر الإنجليزي لأي فترة . ولعله نوع آخر من التصائد العامة يمثلته تلكه الخشن - وأن يكن مفسدا جدا - على الحسية العسكرية ، وذلك في قصيدته التي مطلعها «إلى التي بالواحد المسود والكبير» . ونجد ، كقاعدة ، أن قصائده التكمية تن تعيش طويلا ، أنها مازالت تشوق القراء الذين يذكرون ماالتست بمفطرة حكم الرئيس الأمريكي كالن كولج من خواء ومادية . ولكن مناسبتها قد انتهت ، وأعمال كمنجز الكبرى . أي رحلاته إلى العالم «العام» إنما تشتمل عليها أعماله الثيرة الغرفة الفسيحة وأبى (١٩٢٢) وهو كتاب رحلات مرموق من زيارته لروسيا في عهد ستالين . وكذلك مسرحيته المسماة «هوا» (١٩٢٧) التي يمكن أن نوسع إلى جوار مسرحية جيوم أبولينيير «القاء ليزيبي» (باعتبارهما متحدثين من الهزلة الكلاسيكية) . وهذا كله يضاف إلى الانجاز الكبير لشاعر من أفضل شعراء جيله .



مقابلة مع روائية بريطانية

في صحيفة (ذاستوكسمان) الصادرة في أول مارس اجري وليم فوستر مقابلة صحفية مع الروائية البريطانية إليزابيث باون . وعن هذه المقابلة يقول :

إن لاليزابيث باون وجهة هائلة بيساوي وصوتا وفانا واضحا يوحى إليك بأنها تعيش في قصر باحدى المياع ، يفتح حدائقه للجمهور مرة في السنة على سبيل الاحسان ، لم يسارع بالفلها ، عند أول علامة لسوء السلوك من جانب الجمهور .

وحتى عشر سنوات مضت ، كان يمكن اعتبار هذه الروائية الكيرة من طبقة النبلاء ملاك الأراضي ، لأنها كانت لا تزال تملك بيتا كبيرا في مقاطعة كورك ، ذا غرف عالية السقوف ونوافذ واسعة وصمت منه كتابا عنوانه «باونز كورت» .

تقول : «كانت أسرتي تنتمي إلى طبقة السادة الاجاو - ايرلنديين الريعية العادية» وتقول في إحدى رواياتها أن «أما (الرحمتي) أني لن أكون قط جميلة ولكنها تأمل أن أصل إلى اكتساب شخصية لطيفة» .

والد تتبع تاريخ أسرتها ، تجد أنهم كرومويين موزلز عنصوا ٢٠٠ فلانا من ارضي ايرلندا ، عند القامة مستمرة

فيها عام ١٦٥٩ » وقد كان مما يتالي طبعا اشد المتأفة أن تبيع الكان بعد ذلك بثلثمائة عام . وأحال أن زوجي ، الذي تزني قبل بيعة بضع سنوات ، قد كان خليقا أن يحتفظ به » لتست أدري ما شأن الأسر الايرلندية الكبيرة ، ولكن المال يسقط من بين أصابعها . لقد كان أبي محاميا ، دخل قضية بعد أخرى عن الاملاك ، وعن كثر كان يظن أنه مدفون فيها ، لمح أنه على الرغم من أن إحدى هسده الفصايا وصلت حتى مجلس اللوردات ، فسقط خبرنا الفصية » .

كتبت اليزابيث باون تسع روايات حتى الآن . وهو حصاد صغير بالنسبة لكاتبة خيرة مثله . ولكنها كتبت عددا كبيرا من القصص القصيرة إلى الحد الذي كانت أجنح منه إلى أن تنزع كتابتها للروايات في المجل الثاني . «أما الآن فإن الرواية تأتي عتدي في المجل الأول ، حيث أتى لم اكتب قصصا قصيرة منذ ١٢ سنة» .

وإن لها أكثر الأجن الزرفا التي رأيتها فلانا مما يسر ولاشك قدرتها على ابتعاات الاجواء والامان في قصصها .

« أتى أرى الأشياء بعريها بوضوح كبير . والحق أني بدأت بفكرة مؤداها إلى ساكون فتاة ، وقصيت في إنجلترا عاما ، اختلف إلى مدرسة لتعليم الفنون ، إلى أن قالوا لي بعد فترتين دراسيتين - أتى لتست موهوبة في الرسم» .

« لقد جئتي قصة القصيرة ، في البداية ، لآتي أنظر إليها على أنها ضرب من الرسم ، أنها ليست قطعة مسطردة التقسيم من العمل والاحتياج إلى استثمار كالأرواية » .

وقد كتبت روايتها الأولى «الفندق» وهي في الخامسة والثلاثين ، واعتبر أن هسده سن متأخرة بمعايير اليوم البكرة النصح : «لعل القور رأيت الصوبة الكبرى التي نواجهني ، وهي كيف اصنع عددا من الناس المختلفين في نفس المكان ، في أن واحد ، بحيث يتفاعل بعضهم ببعض ولاح أن وضعهم في فندق هو الحل الوحيد » .

وقد اختارت لروايتها فنا رخيصا على ساحل الرفا الإيطالي ، وملائه بضياف إنجليز متقاصدين وبكسابا الامبراطورية البريطانية المستن «والتي لايسرف النظام البريطاني» حيث كتبت شخص يرتدي لباسه ، بوقار ، للضياء في كل مساء » .

« لقد أتاح لي عني ومعنى فضاء أجازة في فندق كهذا بيوردبيرج ، وذلك مكافأة لي على تعليم أطفالها ، ولابد لي من أن أقول أني كرهت الفندق ، وشعرت بالكل من هؤلاء الأشخاص الكالعين الكيحين فيه ، بقلدون ماأضادوا عليه في إنجلترا» .

«ألم أن كل رواياتي تسيطر عليها هذه الفكرة : فكرة تغير المتأخر والحق أني استخدمت هذه الصبارة كمتوان فرعي لأحدث رواية لي» . قالت هذا ، والقصود يفتنني دون وضوح من وراء اشجار المستديان المواجهة لبيتها . وعلى سبيل المثال فلان روايتي الثانية الستينير الاخيرة - والتي بها مولدة - كانت من ايرلندا التي مررتها وقت التلال ، وكل شيء يظل في البلاد بالعربات المدرعة

والديابات وينصب كعائن . لقد كتبها في ١٩١٩ ، ولكنها
نظمت عام ١٩١٩ .

غير أن أشهر كتاب لها - وهو الذي أبحث ذكرى
لندن في وقت الحرب على نحو لم يفعله أي كتاب آخر .
هو «حرارة النهار» . بدأت عندما كانت هي وزوجها الآن
منظم الإذاعات المدرسية الموفد من محطة الإذاعة البريطانية
- قد قررا أن يستقرا في لندن ، رغم أنه كان بوسعهما أن
يستقرا في أيرلندا .

« كنت أقوم بأعمال متفرقة في وزارة الإعلام ، وكنت
نعيش في منزله ريجنت المار بالدور الشمالية الهجورة التي
قلت ، على نحو ما ، قديمة ، رغم أن الورق كان يتدلى
من الجدران ، والأشجار تنمو من قلب المداخل » . والذ
«شغلنا حراسا أثناء الغارات الجوية ، كان لنا حق دخول
الدور الخالية ، رغم أن اللوائح كانت تنص - فيما آن -
على أنه ليس من حقنا أن نكسر باليد الباب الامامي لأي
بيت ، إلا إذا كانت بداخله قبيلة . وكمثل شخصية
باندورج التي صورها رد يارد كبلنج ، كنا ندخل ونخرج
من هذه المابيد التي لعنها الدمار .

إن الزيارات بأون الهائلة قلب الوقت ، لاستشار
إلا عندما يسألها أحد ما إذا كانت روايتها تتعلق بالإحساس
« لقد سبمت هذه العبارة ، فروايات السياسية تملىء
بأشخاص يستمعون بشغفهم الرهيفة وحديثهم الطويلة
والبعض يظن أنني من كتاب هذا النوع من الروايات لأنني
كتب ذات مرة رواية عنزاتها «موت القلب» تطور حول
تأثير فتاة في السادسة عشرة على من يكبرونها سنا . والحق

أنني كنت أنظر إلى هذه الفتاة على أنها صبت رعب ، بعض
التي ، وغنية قليلا» .

« كلا ، لكن كان هناك كاتب أثر في فهو فيما يحتفل
شريدان في فائو (مؤلف رواية «المم سيلاس») الذي آثر
له إعجابا عظيما . أن رواياتي ليست بارعة كرواياته ،
ولكني أدرك أنها تشتمل على نفس العنصر العنيف» .
وهي الآن تعيش في منزل صغير على ساحل كنت
يطل على مستنقعات رومني من ناحية ، وعلى فناء كنيسة
والبحر من ناحية أخرى .

« أنني أعمل جالسة أمام الآلة الكاتبة على مائدة ،
وهو مائد بلوح أشبه بوضع التلميذات ، ولكنه واسع أشد
موضوعية ، يشعرني بأنه مستقل عن ذاتي . وأنها مسألة
تجربة وخطا بالنسبة لي ، إذ أبدأ أياي ، ومحاولة كتابة
قطعة » .

« ولست أرسم الحكمة مقدما ، وأما المؤلف ، على
حين تدعشني شخصيات كثيرا عبر أطورها» .

وهي كثيرا ما تلم بأمريكا لتقضي بضعة شهور كاستاذة
زائرة في إحدى الجامعات . وقد كانت أول تجربة لها في
أمريكا مغيرة ، إذ طافت بها عسوا في اللجانسة الملكية
لعقوبة الإعدام ، وشاهدت متعجبة كرس الإعدام الخشبي
اليسيل في قلب غرفة الإعدام بسجن سينج سينج .
لم يظهر هذا المشهد في أي من رواياتها ، ولكنها الآن
عائكة على كتابة سيرة ذاتية تجريبية ، ترجع إلى الوراء
والى الإمام في الزمن ، وتوضح تداخل حياتها الواقعية
والمصنعة الخيالية .

ماهر شفيق فريد

المناضلون

شعر: حسن توفيق

إلى تلك الطائفة من المثقفين ..
التي اعتادت أن ترفع الشمعات لحسب

في غرفة أنيقة
مبنية جنراها من التفاف والدجل
وبابها مفتوح لمن يرى الحقيقة
لكنه يدوسها ويرتمى بلا خجل
على المقاعد المريحة
مهددا ساقيه حين يبدأ الكلام
مدخنا سيجارة تلهمه الروعي ، الفصحية
تلهمه اختتام

وحين يولد الجدل
تجذبه يد الملل
« معذرة .. يا سيدي .. المقاعد المريحة
تجعلني أحس بالنعاس والفتور
تجعلني أود
لو طالت المناقشة

في هذه الغرفة يجلس المناضلون
قلوبهم صاعته النبض كأنها حجار
وحين يقسمون
يجاهدون أن يقالبوا التسعور بالدوار

يا ضبعة الحقيقة
طائفة من اللصوص والمهجرين
تحترف الحديث عن قضايا الكادحين
في غرفة أنيقة

القراء والكتاب

دراسة العقاد بين الشيوع والاحتكار

في العدد الماضي من «المجلة» (مارس ١٩٦٩) كتب الأستاذ الحسائي عبد الله مقالاً بعنوان «مقدمة لدرس أصالة العقاد» حاول فيه أن يدفع عن العقاد بعض الاتهام التي قال أنها توجه إليه .

وقد أحسست ، بعد قراءة المقال ، بالرغبة في التطبيق عليه استجابة لعاملين :

أولهما ، وهو الأهم ، أن المقال يستعمل على بعض الأفكار التي تحتاج إلى مناقشة ، ولتقيهما ، وهو الأقل أهمية ، أنه أشار - فيما أشار إليه من الأعمال التي قال أنها تناولت العقاد تناولاً لا يوافق عليه - إلى كتابي «في نقد الشعر» ومقالتي في «المجلة» - أكتوبر ١٩٦٦ « من القضية المعجم الشعرية » .

وإدري مراعاة للحيز أن تناول - فيصحب - المقالات التي تحتاج إلى مناقشة من هذا المقال ، يحاول الأستاذ الحسائي دفع تهمة من العقاد لأدري من التي وجهها إليه ، ومقتضى هذه التهمة أن العقاد لا يشرح في كتاباته إلى مصادره ومراجعته ، ومن ثم فهو غير دقيق ، أو ماهو أسوأ من ذلك ، منهم . ويقول الأستاذ الحسائي في وصف طريقة كل من الأكاديميين الذين يعرضون على ذكر المصادر والمراجع وطريقة العقاد : «استطيع أن تسمى الأولى طريقة التلاميذ ، لأنها تضع الكتاب دائماً موضع المتن ، وأن تسمى الطريقة الأخرى طريقة الأساتذة ، لأنها تضع دائماً موضع المتن والثقة والأكابر» . والذي أخشاه من مثل هذا الحكم العام فتح الباب للاضطراب ثم بعد البحث العلمي يستطيع أن يعالجه ، والمسألة في نظري ليست مسألة امتحان للطلاب الصغار ، أو لغة في الرواد الكبار ، وإنما هي في المكان الأول أرساء لتسايدات للبحث العلمي تحتم أن تكون المادة التي يستعملها الباحث بعيدة عن شبهة الاحتكار أو التسمية ، أو استئثار قوم بها دون آخرين . ويتبقى طبقاً لهذا أن يشرك الباحث قرأه معه بوضع أيديهم على أماكن توفر المادة التي يستخدمها . تلك مسألة تتصل بديمقراطية البحث العلمي ، وليس سبله ، ويتبقى أن يستوى فيها الجميع .

والتهمة الثانية التي يحاول الأستاذ الحسائي دفعها عن العقاد تهمة متعلقة بموسوعية العقاد ، ويقول الأستاذ الحسائي أن من يقول بهذا الموسوعية لا يبنى وصف العقاد بالتبحر في العلم ، باعتدال ما يعني أنه «سوسة كتب» . ومنطقه في هذه القضية يحتوى على كثير من

تحصيل الأمور أكثر مما تطبق . يقول : «أما دعوى الموسوعية فالذي يقول بها لا يريد أن يحدد للعقاد سعة الثقافة ، وكثرة الإطلاع . إنما المراد أن حظه من تميز النظر قليل ، وأنه قد يحسن النقل والتلخيص والاكتياف الكثير على الكتب والمنطوق الكثير على دوائر المعارف ولكنه لا يحسن الخلق .. وهذه دعوى ظالة .. ولست أعرف دعوى كهذه شاعت ونليها هو الحقيق بالشيوع» . هل هذا الكلام يحمل دليلاً للمادى على أن من وصف العقاد بالموسوعية إنما قصد وصفه بسعة الثقافة ، وكثرة الإطلاع ؟ ومن هم يا ترى هؤلاء الذين يتربصون بالعقاد ويقره ، فإذا قالوا أنه موسوعة فهم يقولون ، في نظر المعلنين بيوافق الأمور من حمالة حمى العقاد ، أنه يحسن التلخيص ، ولا يحسن الخلق ؟ وإذا كانت هذه دعوى وكانت دعوى ظالة ، وكانت دعوى شاملة فلماذا لم يقدم الأستاذ الحسائي عليها مثلاً واحداً ، كما تكرم وذكر عدة أمثلة في الكلام عن القائلين بشائر العقاد ؟ المسألة فلا ما يبدو أحد أمرين : أما ألا تكون هناك دعوى ، وإذا فلا دأى للتصورات . وأما أن تكون هناك دعوى أثر الأستاذ الحسائي لا يمتنع بامتعة توصفها لسبب لا أدريه ، بينما استغفرت ظالة من أناس قالت بشائر العقاد فكان هريرها على ذكر اسمائها وأعمالها ، وإذاً فهذا تقريب بين الناس يصعب قبوله من نذب لنفسه للدفاع عن الإساءة والحق .

ثالثاً ، وهذه هي الثقافة الهامة ، يشتمل الأستاذ الحسائي بالقول بأن الذين وصفوا العقاد بأنه متناثر بغيره إنما قصدوا في الحقيقة وصفه بأنه سارِق (وهذا تعامل آخر من الكتابات ، فالذي يقول لك فلان متناثر بغيره ، ويجتهد في أن يشرح لك ما يريد بهذا التناثر ، إنما هو سارق حتى يثبت كذبه بالدليل ، وليس لأحد أن يصادفه ويقول له لقد قلت شيئاً ، وفقدت شيئاً آخر) . ونتيجة لاصرار الأستاذ الحسائي على هذا ، يعنى نفسه في إيراد مجموعة من حقائق الدرس لا خلاف عليها مثل أن هناك فرقا بين التناثر والسرقة ، وأن التناثر فيه مبالغ للإساءة ، وأنه لا بد من وجود صلة قوية بين السابق واللاحق ، وأن التوارد جازي حتى في الألفاظ الدقيقة المعجمية .

هنا أجد نفس مرة أخرى مضطراً إلى الإشارة إلى كتابي «في نقد الشعر» (وهو كتاب هام في معنى الشعر ولاغته يتناول آراء العقاد في هذا الموضوع فيما يتناول وليس بحثاً خاصاً في العقاد) وإلى مقالتي في نظرية المعجم الشعرية - «المجلة» - أكتوبر ١٩٦٦ - باعتبارهما من الأعمال التي أشار إليها على أنها قالت أن العقاد متناثر بالرومانتيكيين الانجليز (ومعنى التناثر هنا السرقة بمنطق الاستسناد الحسائي) . وأريد أن أقول التي استعملت كلمة «التناثر» وأنا أقصد بها (التناثر) ولا أقصد بها أي شيء آخر . ولذا قد أنى في استعمالي بمعنى الكلمة لست في موقف المضطر إلى استعمال كلمة مكان كلمة طابا لتخليص العبارة أو اظهاراً للتأديب كما يقول الكتاب (وأن كان هذان الأمران مقلوبين دائماً) ، وإنما أنا في موقف استعمال كلمة تسلط ظاهراً وباطناً على ما اعتقد من واقع ما تفتدى إليه التصوص وهذه الكلمة هي حتى هذه اللحظة كلمة «التناثر» .

هذا هو واقع الامر ، فالعقاد متائر (ومعنى هذه الكلمة واضح فيما كتبت وضوح الشمس وهو استفادة العقاد من التراث الرومانتيكى في تكوين وجهة نظره النقدية وهى كلمة شريفة في نفسها مشرفة لمن يتصف بها) ، متائر من واقع احتراؤه (انظر شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الخامس - مطبعة حجازى ١٩٢٧ ص ١٩٢ وما بعدها) ، ومتائر من واقع النصوص العديدة التى اوردها في كتابى انتشار اليه ، وهو في تأريه هذا وليعطن الاستاد الحسانى ليس اولا سارفا (ولو عدتلى المادة العلمية التى يبدى الى ان الموقف موقف سرفة لما ترددت في استعمال كلمة «سرفة») ، ولانيا ليست اصالته مقلدة ، وثالثا الصلة قائمة بينه وبين الفكر الرومانتيكى تاريخيا (ولستنا في قرية من قرى التمل كما يقول شكى حتى تخفى مثل هذه المسائل) ، ورابعا توارد الافكار جائر الا اذا كان هناك اعتراف صريح بالتأثير ومعرفه تاريخية ماثلة بين لفتائين التوارد الغواطر بين الاثنين وشكيبه مثلا : نعم بمنهني الامطستان ، لكن توارد الغواطر بين العقاد ووردزورث مسألة تحتاج الى مناقشة اخرى وتسمية اخرى ، وهى مايجساوول بعض الناس .. وانا منهم - ان يقوم بها) . ولم تنته بعد مسألة التأثير والتائر ، فالاستاد الحسانى يدخل بها ميدان البحث في الادب المقارن ويستشهد بكتاب استاذنا الحاروم الاستاد الدكتور فليسي هلال . واحب ان اقول ان كل الاستشهادات التى ساقها من هذا الكتاب صحيحة ، ولكن الذى يحتاج الى مناقشة - في نظرى - هو بعض ماوصل اليه من نتائج مثل النتيجة التى تقول الاى : «فترة التأثير والتائر جديدة في الادب العربى جديتها على الادب الغربى وهى موضوع العلم الذى يسمى بالادب المقارن » ، وبصرف النظر عن جودة الموضوع على الادب الغربى احب ان اناقش معه الامارة الاخيرة من كلامه . فليس صحيحا عندى ان التأثير والتائر هو موضوع الادب المقارن ، وانما الصحيح ان التأثير والتائر مرحلة واحدة ، ومرحلة متقدمة من مراحل البحث المقارن ، وهى مرحلة توليق ، تهمد الطريق لباحث في صلب النصوص ، وفي صلب الثقافة الادبى ، وهذه الابحاث الاخيرة توضح ، عن طريق التحليل الفنى ، كيفية انتقال الصور او الموضوعات او لى ذلك من وسائل الفن وقواليه او كيفية تعدد مسارها في البيئة الجديدة من واقع تقاليد هذه البيئة الادبية ، والثقافية والدينية .. الخ ومعنى هذا ان للادب المقارن جانبين : احدهما نظرى يبحث في مسائل انتقاء الثقافات ، والتائر والتائر عموما (اقول عموما) ، وبعبارة اخرى ، وتناول العلاقات الخارجية للادب ، وهذا الجانب ليس الجانب الاهم ، والاخر ، وهو الاهم ، هو الجانب ليس الجانب الاهم ، والاخرة ، وهو الاهم ، هو التهديدية التى قام بها الجانب النقري ، فيلترن بين النصوص (ومن هنا فليس صحيحا مايقوله الكاتب في موضع آخر من مقاله من ان «الدراسات المقارنة ليست نابعة من مشاكل نصية» وهو لا يستطيع ان يقران بينها مقارنة تصل به الى نتائج موضوعية محددة الا اذا درسها دراسة تطبيقية نقدية في المكان الاول تتعرف على وسائل التميز الفنى وتقومها بوسائل النقد الادبى (ومن هنا فليس صحيحا مايقول به الاستاد الحسانى في موضع ثالث من مقاله من

ان العلاقة ليست قوية بين الادب المقارن وبين النقد ، وانا اقول له : ان الادب المقارن في جوهره نقد - يمكن ان يراجع في ذلك الفصل الخامس من المرجع التالى : Wellek, Concepts of Criticism, p. 282 ff. وكذلك :

Wellek and Warren, *Theory of Literature*

بعد هذا الكلام في مسألة التأثير والتائر يصل الاستاد الحسانى الى القول بان «الوازات التى شاعت بين العقاد والاستاذ الكفريين هى في باب النقد عمل لامعنى له ، لانه في النهاية لايقول شيئا متعلقا بالنص وهى غاية كل دراسة نقدية» . اى نص ذلك الذى يقصده الاستاد الحسانى ؟ النص الادبى الانشائى على ما يبدو . وما رايه في نصوص النقد التى يعنى فيها الكتاب بالكتاب عن آرائهم في طبيعة الادب ، صفاته وخصائصه وغايته ؟ مايعنيه مثل هذه النصوص ؟ واين مكانها من الدراسة ؟ لقد قال الاستاد الحسانى ان تاريخ النقد فى النقد ، ولكننى احب ان اقول ان تاريخ النقد قد قطع مرحلة كبيرة في طريق التقدم اصبح معها بعيدا عن مجرد سرد افكار وآراء متناثرة للعقاد . لقد أصبح معها محاولة للكشف عن وحدة التفكير البشرى في طبيعة الفن ، ومساهمته في توضيح رؤية الكاتب المشتهر والفكرى على السواء ، وهو من هذه الناحية اصبح من صلب النقد لا على هامشه ، من حيث كونه عاملا جوهريا في ارباب الدوق الادبى على قواعد متسبقة (القواعدتسبقة) تساعد بدوره على تلهم ردود الفعل الانشائى بالنسبة للحياة وللادب ، وهو لذلك ذو وظيفة اساسية تقرب النقد التكميلية من الموضوعية ، ولعمدته من ان يكون فوضى فردية .

بقيت نقطة واحدة جدية بالمناقشة في مقال الاستاد الحسانى وهى نقطة خاصة بحصر دراسة اصحاب العبقرية من امثال العقاد الى نظام خاص واستعماله على القديرات التسالمة » واحب ان اقول ان مثل هذه الدعوى جد خطيرة على الدرس الادبى . ان العقاد جزء حى من التاريخ العربى ومن العناصر العربى للافيا وادبيا ، ولاينفى ان يكون بحال مؤسسة احتكارية . ونفس العبقرية بالتفرد الذى يجعلها وكأنها جبطت من السماء او نجت من الارض ، لا على انها جزء من السياق العام للثقافة البشرية ، وانها لذلك محتاجة الى عبقرية متكافئة معها في التفرد لكى تفهمها ونقدتها . تفسير يعود بنا الى جو لقاى امتقد ان العالم تجاوزه منذ زمن بعيد . ان العقاد باب واسع من ابواب حياتنا الثقافية يشين ان يفتح ، ويخطى هؤلاء الذين يريدون ان يلقوه . ويلقوا عليه فلا من التحريم يظيف عباد الله من الجهتهين ، ويجعل منه حرما لايتقرب منه سوى الخاصة .

والسؤال الذى يطرح نفسه ازاء هذا الكلام هو : من ياترى هؤلاء المظفرولن الذين يسمح لهم بدراسة العقاد هل يوجدوا بعد ؟ والذ ان اتارهم ليتعلم عليها من هموتنهم طاقة واستعدادا لم لم يوجدوا ؟ والذ فما احسب انه يدخل في باب تحية العقاد ان يقال عنه انه عاش في مصر عز فيه جميع الناس عن فهمه او ادراك مداه .

د . محمود الربيعى

كان عصر القوي ختام العصور الإسلامية الزاهرة في الحضارة قبل
زحف السلطان سليم والرهز القومي الذي أصاب القضاة حين شق
طومان باي عند باب زويلة واختلقت معه الفنون الملوكية الباهرة .

أقام الأشراف قانسوة القسوي مسجداً الفرف في زخرفته وبهرجته
وأقام تجاهه مدرسة وقبة وسبيلا ووكانت كانت فندقا لتجار القادمين
الى مصر .

وقد اتم الطراز الممارى لهذه الوكالة بالفخامة والتناسق وبهذه
الساحة الفسيحة تطل عليها مشربيات غرف الوكالة واجتاحتها فتشلى عليها
سحرا قريبا .

كانت وكالة القسوي كفسرها من البيوت القاهرية يبدو عليها الهوان
والقدم لولا أن أدركتها وزارة الثقافة فجددتها مع المحافظة على
أصلها وطابعها وحولت قرفسها واجتاحتها الى مراسم للفنانين كما
جعلت من بعض قاعاتها مركزا لتطوير الحرف التقليدية ول
قاعات أخرى مجموعات من الفنون الشعبية قام على جمعها وتنسيقها
فنانون هاموا بالنال الشعبي وأمنوا على الحفاظ عليه في مقدمتهم الدكتور
عثمان خيرت والأستاذ على العديب .

وبهذا تحلق لوكالة القسوي هذا الجمع الثقال والفني الذي جعل منها
مركزا من مراكز الإشعاع الفني في القاهرة .



مشربيات
وكالة القسوي
بالقاهرة

الغلاف الخلفي :

بنت ملكة التشكيل اتحنى عند الفنان الإسلامي في الأواني النحاسية
والتماثيل البرونزية .. وقد أبدعت محترفات القاهرة الفاطمية منها
الكثير ، ولقى فنانون العصر من حكام التشجيع فابعدوا وابتكروا .

مظم هذه الآثار كانت من أدوات الحياة ، وكان الأسد أكثر الحيوانات
التي صيغت الآنية على علي هيئة لها كان الذهب والوعل والحصان ..
اما الطيور فكانت مأكلات للفاخر .

وقد أخذت أوروبا في العصر العصور الوسطى من الشرق صيلة الاناء
التجفة الذي يتشكل على هيئة التماثيل .

اما مصر فكان نوع ابداعها منه في العصر الفاطمي وحتى بدايات
العصر الأيوبي .

ومازال لثال العقاب من البرونز القاتم فوق أحد أروقة الكابوساتو
في مقبرة مدينة بيزا من أروع آثار العصر الفاطمي البرونزية .. ومن أكثر
الزده النحنية تميزا وعظمة الذبواوز ارتفاعه مترا ويبلغ طوله ٨٥
سمتيمترا .

والى جانب هذا التمثال عديد من التماثيل في متحف اللوفر ولومبونج
وفي برلين الى جانب روائع النحاس القاهري في المتحف البريطاني .

تميز هذه الروائع جميعا بقدرة الفنان على أن يسل على الاشكال روحه الإسلامي وأن يصيغ فنه بصيغة
هي التي جعلت للفن الإسلامي في كل بلد طابعه المظلى الخاص ومذاهبه الإسلامي العام .. هي قدرة الشخصية الفيزي
التي طبعت هذا الفن بطابعها حثيا كان .

ولمثال الغلاف من مجموعة المتحف الإسلامي بالقاهرة يمثل حيوانا على شكل أسد ولكنه أسد جمع بين الألفة
والامتياز وقد أبدع الفنان في التزاوجة بين قوة الكتلة النحنية وبين عنصر الزخرفة .. بين العنصر الهندسي
والحياة وحقق في التشكيل ابتعاغ فرييا نفسه في ملاع الوجه والأذن بالإقدام وفي ترديد الاشكال الدلالية
وانسياب الكتلة في سلاسة هي من سمات الأقوياء .

وإن المجموعة النادرة التي بقيت لنا من آثار هذا التحت الإسلامي الذي شهد العصر الفاطمي أوجهه
وازهاده هي مدرسة في التحت الحيواني ملكت سر التصوير وهندسة البناء التشكيلي لعل التحت المعاصر
لد لقي فيها مصدرا من مصادر الإصالة والإبداع فيما تنتج من تحت الحيوان .



أسد من البرونز
(القرن الثاني عشر الميلادي)